أفكار
افتتاحية

الأثر الفني – إفصاح عن رأي أو فكرة داعبت ذهن صاحبها زمناً يطول أو يقصر، وانبعثت إلى الوجود بفضل جمهرة من العناصر والمعايير، التي تتكرر وتعاود الظهور في أعمال أخرى، لكن العمل الإبداعي بكلّيته لا يتكرر لأنه فريد ومتفرد. والكتاب يرومون القبض على الواقع في إحداثياته المكانية والزمانية بطرق متفاوتة ومختلفة حسب إمكانية ومواهب كل واحد منهم.. لجلاء التناسب بين دقائق الأشياء، وإبراز الملامح العامة للعصر طبقاً لخصوصياتها؛ فينجح بعضهم في تجسيد السيرورات الحياتية العابرة في الزمن، حيث يتبدى النشاط الإنساني المنوط بحلقات المعاناة والنوايا والأحداث والأفكار في نصوع واضح في أعمالهم الإبداعية، التي تخضع بدورها للاختبار وملابسات الزمن وتساؤلاته. وكان غورنفيلد قد أشار منذ زمن بعيد إلى أن:« الأثر الفني العظيم في لحظة إنجازه– ما هو إلا بذرة. وهذه البذرة قد تسقط على أرض حجرية صلبة فلا تنبت، ولكن نتيجة ظروف وخيمة وغير ملائمة قد تنتج نباتات ضعيفة ذابلة، ويمكن أن تنمو لتصبح شجرة وارفة هائلة.. حقا، لا ينبت البلوط من الحمص، لكن النفائس الذكية تستبطن في ذاتها إمكانيات لا يحتويها العمل العابر. ومع ذلك فإن هذه الإمكانيات لا يكشفها سوى التاريخ».. هذا يعني أن المبدعات الفنية تعيش حياتها الخاصة في ظروف متباينة، وكلمة حياة تشير إلى حركة هذه المبدعات ونبضها.. أي أنها تنبض... تتنفس... تتحرك.. تسير وتتجول، تنتقل من مكان إلى آخر، ومن زمن غابر إلى زمن سائر. قد يذبل بعضها في تربة ما أو في زمن ما، ليعود– إذا كان عملاً عظيماً– إلى التنفس من جديد في واحة وارفة أخرى، تجد فيه من الطروحات والتنبؤات ما يروي ظمأها ويشفي جراحها، بعد أن أعادت اكتشاف أسراره ومغزى محمولاته الكبرى.

تطرح مسألة المصائر التاريخية للأعمال الإبداعية، وكيفية تلقيها في البيئات المختلفة أمراً حيوياً ذا أهمية مخصوصة في البحث الأدبي، ألا وهو الدرس الوظيفي/ التاريخي لمبدعات الفن ونشأتها الجينية في الزمان والمكان، وما ينتاب مسيرتها من تعرجات وتنقلات مثيرة ومحيرة في كثير من الأحيان، وذلك لأن منتجات الفن تتوجه إلى مستقبلٍ مشاركٍ يشحن الأثر الفني بتجربته الحياتية وتداعياته الفكرية ومشاعره الجمالية وتبصراته الذهنية، التي تمليها عليه ذائقته الجمالية وحسه الانفعالي بقدر علاقته التقييمية الفاعلة، ووجوده الإنساني في إطار الزمان والمكان، حيث يجد ذاته في نطاق مجتمع محدد.

ومن هنا تنبع التقديرات المتفاوتة وردات الفعل المتباينة على أعمال الفن المختلفة في شتى الأماكن المتباعدة والأزمنة المتعاقبة؛ ففي الوقت الذي يحظى فيه عمل إبداعي معين في بيئة معينة على تقدير واسع، فإن هذا العمل نفسه قد لا يجد الاهتمام الكافي في بيئة اجتماعية وثقافية مغايرة، وقد يفقد تأثيره مع مرور الزمن، أو ينبعث ويتلألأ من جديد في أرض غير أرضه وزمان غير زمانه، وهذا يعتمد على ما في باطن النص من هموم إنسانية عامة ومسائل وجودية جوهرية وقضايا أخلاقية سامية عابرة للثقافات والقارات، أو صادرة من صميم التراب الوطني والوجود القومي المتفرد، لكن الحامل لوجوه عدة من الهم الإنساني المشترك.

◄ هيئة التحرير

سيمياء اللون
في شعر محمود درويش

د. إبراهيم خليـل



استخدمتْ الألوانُ، دالا ومدلولا، للتعبير عن الأفكار، والمعاني المجردة، غير الحسية، منذ القديم، لا في الكلام وحده، وإنما في الحياة اليوميّة الفعلية، مثلما شاع استخدام ملحقاتها، وصفاتها في الفنون، والصناعات. وفي التعبير الرّمْزي عن المعتقدات، وعن التفاؤل، والتشاؤم، وعن المشاعر، من: فرحٍ، وحزْنٍ. ومن حبٍّ، وكرهٍ. وعن البراءة، والطهر، وعن الحروب، وما يسودُها من قتلٍ، وسَفكٍ للدماء.

قال الشاعر العربي القديم مُصوِّرًا قوّة القتال، وشدّة الحرْب:

فكانتْ رجالُ المشركينَ وخيْلُهُم

يرون بهنّ الموت أسودَ أحمرا

ومن الأمثلة التي تُضربُ على استعمال اللون الأبيض للدلالة على التفاؤل، والخيْر، وطيب الأصل، ونبل المَحْتد، قول الشاعر يمدَحُ بعْض الملوك، والأمراءِ، ببياض الوَجْه:

بيضُ الوجوه كريمةٌ أحسابُهُمْ

شمّ الأنوفِ منَ الطْراز الأوّلِ

وقد أراد شاعرٌ ظريفٌ، ذو صوْتٍ لطيفٍ، ودمٍ خفيف، هجْو قومٍ، ووَصْفَهُمْ بلؤْم الأصل، وبكونهم من أراذل الناس، لا من الصّفْوة، فاختار بدلاً من بياض الوجْه سَوادَهُ، فقال:

سودُ الوجوهِ، لئيمةٌ أحسابُهم

فطسُ الأنوفِ، منَ الطراز الآخِرِ

◄ أكاديمي وناقد من الأردن.

وقد ذكر الثعالبيّ، في «فقه اللغة» بعض الكنايات اللونية، التي شاع استعمالها، من مثل: موتٌ أحمر، وأسود، وعيشٌ أخضر، وعدوٌّ أزرق(١). وهذه الأمثلة، وغيرها، تؤكد أنّ الألوان، دالا ومدلولا، تمثل علامات، ولهذه العلامات، إلى جانب معناها المتداول المعروف، معنىً يتوقّفُ إدراكُه على ما يكسَبه اللون، من حيثُ هو اسْمٌ، من دلالةٍ جديدةٍ يتيحُها لهُ السياق الثقافيّ، إلى جانب السياق اللغويّ. فقولُ الشاعر مادحًا بَعْضَ الأمراءِ المنعَّمين بالأرْدية الوافية الخُضْر المناكب، لا مَعْنى له، إنْ لم يُحلهُ المتلقي لما هو مُصاحبٌ لذكْر اللوْنِ الأخْضر منْ ارتباطِ بالخصْب، والنَّماء، والعُشب، وبالتالي بالغنى، والثراءِ الذي يُتيح لهمُّ ما همّ فيه من نُعْمى:

ولــقــدْ أراهُ بغبْطــةٍ في العيش مُخْضرّاً جنابُهْ (٢)

ومن يتتبّعْ شعرَ محمود درويش، يكتشفْ شغفه المُبكّر بالألوان، فهو يستعملها بكثرة لافتة للنظر.

واستعماله لألفاظ الألوان، وأسمائها، وصفاتها، والنسبةِ إليها في الوصْف، يُحيلُ بعض شعره إلى رسْم، وبعض الألفاظ إلى ما يشبهُ الألوان. وهو على الدوام يُضْفي على هاتيك الألوان معانيَ جديدةً، فتتحوّل، وفقاً للسياق الشعري، والثقافيّ، إلى علاماتٍ ثانية، تنمُّ على مَعانٍ أخر. فاللونُ يتحَوَّلُ من مدلولٍ- بعدَ أن يتحرَّر اللفظ من معناهُ المُعْجميّ – إلى دالول، يرْمي للإيحاءِ بمعانٍ، والمعاني توحي بأخرى، وهكذا..

فهو، في رثائه لإبراهيم مرْزوق، ينبّه بالكلمات على العلاقة المتينة بين الرسم، والشعر، والخُبْز. فهي أقانيم ثلاثة، لا بدّ منها لاستمرار الحياة، وبقاء العناصر التي يَسْتمدُّ منها الوطن، أرضًا وإنساناً، مضمونَه ومَعْناه، وأسبابَ وجوده:

كان إبراهيم يستولي على اللون النهائيِّ
ويستولي على سرِّ العناصر
كان رسامًا وثائرْ
كان يرْسُم
وطناً مزدحماً بالناس، والصَّفْصافِ، والحربِ
وموج البحر، والعمّال، والباعةِ، والريفِ،
ويرْسُمْ..
جسداً مزدحمًا بالوطن المطحون
في مُعْجزةِ الخبْز،
ويرْسُمْ..
مهرجان الأرض، والإنسان،
خبْزًا ساخنًا عنْد الصَّباحْ(٣)

الأخضرُ الحيويّ

ومنْ ينْعم النظر في هذا المثال، يجدْ الرسم لدى درويش صنو الشعر، فالألوان كالكلمات تعبّرُ عن الوطن، والناس، بمنْ فيهم الطبقات المسحوقة، من باعة، وعمال، وفلاحين، والطبيعة بما فيها من بحْر، وصفصاف، ومن أرْض، وإنسان، ومن فجْر، وغروبٍ، ومن صبْح، ومساءٍ، فمنْ خلال اللوحة يُقرأ الواقع الإنساني، ومن خلال القصيدة يُرى ذلك الواقع بما فيه من الألوان. فالشاعرُ يتأمل البيّارة(٤) فيجدُها دائمة الخضرة، على الرغم منْ أنَّها تُجرّ من موقعها لتنفى، فتهبُّ عليها ريحُ البحْر المالح، ومع ذلك لا تتأثر خضرتُها الدالة على الحيويّة، والخصْب:

لماذا تسحب البيارة الخضراءَ

من سجْن، إلى منفىً، إلى ميناءْ

وتبقى رغْم رحلتها

ورغمَ روائح الأمْلاح، والأسْواق،

تبقى دائمًا خضراءْ (٥).

ومنْ يتأملْ المعنى الكامن وراء هذه الظلال، يُدْركْ أنّ الشاعر لا يقصد بالخضرة اللون فعلا، ولا يقصد بالبيّارة ما هو معروفٌ بهذا الاسم، ولكنّه يرمي للإيحاء بمعنىً آخر، وهو تمسّك الكائن الحيِّ بالتربة التي شهدتْ تغلغل جذوره، وبالفضاء الذي امتدَّت فيه فروعه، وبالمكان الذي انتشر فيه أريجُهُ، وشذاه. ولم يأتِ ذكر الروائح، والأملاح، والأسواق، والسجْن، والميناء، ذكرًا عشوائيًا، وإنما وُظف في الدلالة على أنّ ديمومة الخضرة تومئُ إلى معنى المَعْنى، وهو استمرار التشبُّث بالوطن على الرغم من كل شيء. ولهذا يؤكد الشاعر، في موقع ثانٍ، على لسان المتكلم :

سنظلُّ في الزيتون خضْرَتهُ

وحوْلَ الأرْض دِرْعًا (٦)

فالخضرة، وهي لونٌ، تتحوّل- على وَفْق السياق – إلى دليل التزام، وإلى إصرار على البقاء في الوطن، وعدم التخلي عنه، فكما أنّ الزيتون لا تتخلى عنه خضرته، كذلك الفلسطينيون لن يتخلوا عن فلسطين. فاللون تحوَّل، وفقًا لذلك، من الدلالة على معطىً بصريٍّ معْروف، إلى الدلالة على الوطن الباقي. واللونُ الأخْضرُ يستأثر بمُعْجم الشاعر درويش اللونيّ، فهو أكثرُ الألوان تكرارًا في قصائده. تارة بهذا المعنى، وطورًا بمعنى آخر. فهْو في قصيدته « الأغنية والسلطان » يدلّ على انبثاق الحياةِ منَ العَدَم. فالسلطان يستطيع قطع الأشجار، والتلويح بالسيف خادشًا الريح، إلا أنّ الشّعْرَ، بما فيه من قدرة على الإبداع، والخلق، والتحريض، قادرٌ على بعث الحياةُ خضْرةً في الغابة، والحقلِ، والسنابل:

أخبروا السلطان أنّ الريح

لا تجْرحُها ضرْبَة سيْف

وغيومُ الصيْفِ لا تَسْقي

على جدرانهِ أعشابَ صيْفْ

وملايينٌ منَ الأشْجارِ

تخضرّ على راحةِ حرْف (٧).

فالخضرة في الثقافة العربية رمزُ الخير، والخصب، والتجدُّد، فالربيع أخضر، وكل شيء يدل على الحياة أخضر، والعيون الخضر ترمز للجمال، والعطاء، والخير، والأنوثة المعطاء. والقلب الأخضر هو القلبُ النشط الحيويّ الذي لم تدْركْهُ الشيخوخة، ويستطيع أنّ يحبّ حبًا أكبر، يقولُ درويش معبِّرًا بالخضْرَةِ عن هاتيك المعاني:

هذا مخاضُ الأرْضِ خيْر

تضع الوليدَ غدًا.. ربيعًا أخْضرًا (٨)

ويقول في مَوْضع آخر:

وقلبُك أخضرٌ

فكيفَ إذًا لا أحبُّكِ أكثر؟ (٩)

والخضرةُ هي التي ترتبط بعطاء الوطن، وما فيه من شجر الزيتون، ومن غابات ملتفة، ومن شواطئ معشبة،

مُخضوْضِرَة، ومن جبالٍ شماءَ تكسوها خضرةُ الطبيعة الخلابة، رامزة بذلك لاستمراريّة الحياة مقابلَ الموت الذي يُعمّد بدم الشهيد:

خلّي دمي المسفوك لافتة الطغاة إلى المَساءْ

خليه نِدًا للجبال الخضْر في صدْر الفَضاءْ (١٠)

وخضرة الليمون، والمنديل الأخضر، عناوين لتجدُّد الحياة في شعره، فالخضْرَةُ المُنبثقة من الطين، والدم، تزهرُ في تعْبيرٍ عن انبثاق الوجودِ من العَدَم:

نحنُ نذكركِ اخضرارًا طالعًا منْ كلِّ دمْ

طينٍ ودمْ

شمْسٍ ودَمْ

زهْرٍ ودمْ (١١)

فالحياة هي النقيض الذي تعبّر عنه خضرةُ اللون: للدم، والموت، ولهذا حيثما ذُكرَ اللون الأخضر لازمَهُ ذكرُ الرماد، الذي يحيلنا إلى الإحساس بالهلاك، والاحتراق « يرمِّدُهُ الحريق »(١٢) ومن دلائل ارتباط هذا اللون بالحياة المشتهاة كثرة استعمال الشاعر له في وصف الأشخاص الذينُ فتن بهم، لموْقعهمْ من القضية التي هي محْور خطابه الشعْريّ. ففي رثائه لجمال عبد الناصر بقصيدة وسمها بعنوان « الرجل ذو الظلّ الأخضر» (١٣) يؤكد أن ظلال ذلك الرجل أحيتْ الأمل في نفوس من أصابهم الإحباط، واليأس، وجعلتْ وجوههم بملامحَ بعد أن كانت تتوارى خجلا نتيجة الخذلان الذي مُنيتْ به، ومن جباههم جباهًا مرفوعة إلى أعلى، ومن اغترابهم لقاءً، ومن موتهم حياة تنوءُ بالخُضْرة:

ولكنَّ ظلك أخضرَ

أتذكرُ كيف جعلتَ ملامحَ وجْهي

وكيف جعلتَ جبيني

وكيفَ جعلتَ اغترابي وموْتي

أخضرَ أخْضرَ

أخضر؟ (١٤)

وتكرارُهُ لكلمة « أخضر » ها هنا لا داعي له إن لم يكن تضمين هذه اللفظة الكثير من الإيحاء بالحياة الخصبة المتجددة. ويخاطبُ الشاعر في إحدى قصائد ديوانه « أعراس» من يصفُه بالأخضر، الذي يَرْجَحُ اخضرارهُ على خضرة الزيتون، ولا يستطيع الظلّ التغلب على سواده، فمن شدة خضرته يختفي الظلُّ فيه، ولا تتسع الأرض لإشراق الشمس بفضل الخضرة الداكنة التي تغطّي التراب. وهو يَهيبُ بهذا الأخْضر أنْ يُجدِّد صوته، وانتشارهُ، بعد الموت:

فلتجدّدْ أيّها الأخضَرُ موْتي وانْفجاري

إنَّ في حنجرتي عشرة آلاف قتيلٍ يطلبونَ الماءَ

جدّدْ أيُّها الأخْضرُ صوْتي وانتشاري (١٥)

فاللونُ الأخضرُ لا يتعدى في هذا الشاهد كونه رمزًا، والرمز يتنقل بنا من حلم لآخر، ومن صورة لأخرى، فهو مع خضرته يكتسي بلوْن النار، والأرض، وأعمار الشهداء، والتنقل من يأس إلى يأس، ومن لون إلى لون، ومع ذلك:

إنك الأخضرُ والأخضرُ لا يُعطي سوى الأخضرِ

لا يشبهنا الزيْتونُ

لا يمشي إلينا الظلُّ

لا تتّسعُ الأرْضُ لوَجْهي

في صباحِكَ(١٦)

ولا عجبَ في أنْ يصل الشاعر بين اللونين الأخضر، والأزرق، ففي الفنّ يمتزج الأصفر بالأزرق ليتكوّن اللون الأخضر. فالخضرة هي نتاج العلاقة بين اللونين، على أن الشاعر يرى في اجتماع الأزرق والأخضر شيئاً مُريبًا في الوجه، ولهذا فإن المتكلم، في إحدى قصائده، لا يطيبُ له أنْ يكون لونُ الوجه في اللوحة على جدار السجن مزيجًا من الخضرة، والزرقة، فهذا شيءٌ غير اعتياديّ، وغير طبيعيّ، وهو يرْمز لعلاقة شاذة:

ضدَّ العلاقة أنْ يجيءَ

الوجه مثل الزرقة الخضراءِ

أنْ يمْضي لأرْسُمَه على جدْران هذا السجنِ

أنْ يَغْزو شراييني

ويخرُجَ منْ يدي(١٧)

الأزْرَقُ الرّومانسيكيّ

فالأزرقُ، وحدهُ، لونٌ لا يخلو من ارتباطات نفسية، ومعنوية، ودلالات ثقافية، وحضارية مُتجذّرة في التراث، وفي نظرة الشاعر للعالم. فإذا كان الموعدُ أخضر اللون، والشبابيك بيضاءَ، لم يمْسسها سوءٌ، فإنّ العصافير زرقاء، والأغنية في مبتدئها زرقاءُ تصْبحُ حمْراءَ ثم ثورة، وصمْتُ المغني عن الغناء أزْرقُ هو الآخر. وزرْقةُ البحْر دليلٌ على السكينة، والهدوء، والصفاءِ، والسَّماء الزرقاء هي التي لا غُيومَ فيها، ولا تبشّرُ بمطر:

كانت الأغنية الزرقاء فكرة

حاول السلطانُ أنْ يطمسها

فغدتْ ميلادَ جمْرة

كانت الأغنية الحمراءُ جمْرة

حاول السلطانُ أنْ يحْبسَها

فإذا بالنّار ثوْرَة(١٨)

فالتحول من الأزرق إلى الأحمر يُعبّر عن سلسلة من التغييرات التي تراكمت نتيجة اضطهاد الشعر، والكلمة، وغدا الأزرق نارًا حمراءَ يحاول السلطان إطفاءَها، لذلك سرْعانَ ما تتحوَّلُ إلى ثورة. فالأزرَقُ هو اللون الهادئ عند درويش، لأنّ رحيل راشد حسين، الشاعر المُجَلجل في المثلث، وغيابَ صوْته المدوّي، عبَّر عنه باللون الأزرق الذي طغى على الألوان الأخرى في المشْهد الفلسطيني:

سنرى صمْت المغني أزرقاً حتى الغياب

منذ عشرين سنة

وهو يرْمي لحمه للطير، والأسماك، في كلِّ اتجاه

ولأمّي أنْ تقول الآنَ: آه..

ابْنُ فلاحينَ منْ ضلعِ فلسْطينَ

جنوبيٌّ

شقيٌّ

مثل دوريٍّ قويّ

فاتحِ الصَّوْتِ كبيرُ القدَمَيْنْ (١٩)

وبما أنَّ الأزرق تعبير عن السكينة، والغياب، والصفاء، فلا غرابة في أنْ يصف درويش الإغفاءة بالزرقة، التي تكتنفُ الأحلام، لا الكوابيس. ففي قصيدة رقيقة له طابَعها اللافت هو الغزل بالمرأة – الوطن، يَذْكُرُ فيها ألفاظًا تنمُّ على هذا المناخ الحميميّ بين العاشق والمعشوق: كالليل، والألوان، والظلّ، والقمر، والشمس، والنخل، والأهل، والحمى، ممّا يتيح للفظة « الإغفاءة » بيئة دلالية يومئُ بوساطتها للأحلام السعيدة، لا للكوابيس:

تعاليْ مرَّةً في البالِ

يا أختاهُ

إنَّ أواخر الليلِ

تعرّيني من الألوانِ والظلِّ

وتحْميني منَ الذلّ

وفي عينيْك يا قمَري القديمِ

يشدُّني أصْلي

إلى إغفاءَةٍ زرْقاءَ

تحتَ الشَّمْسِ، والنَّخْلِ

بعيدًا عن دُجى المَنْفى

قريبًا منْ حمى أهْلي(٢٠)

وللون الأزرق دلالاتٌ رومنتيكية عند درويش، فإلى جانب ما سبق ثمّة علاقة بين الثوب الأزرق والذكريات الحلوة، تلك الذكريات التي تنفتح على الزّمن الماضي، بعيدًا أو قريبًا، لا فرْق. فالمرأة، في قصيدته « يومُ أحدٍ أزرق «(٢١) تتسلى مرتديةً ثوبًا أزرق، مستلقية على كرسيّ، تقرأ الشعر الرومانتيكي، فيما عيناها تحدقان بالبعيد، تستعيدان الأيام الماضية بلذة قطة كسْلى، في الوقت الذي تنفتح فيه القصيدة على أسْطورة « بنيلوب « عبر الإشارة لغزْل الصوف، والانتظار:

تجلسُ المرْأةُ في أغْنيّتي

تغزلُ الصوفَ

تصبُّ الشايَ

والشبُّاك مَفْتوحٌ على الأيّام

والبحرُ بَعيدٌ

ترتدي الأزْرَقَ في يوْمِ الأَحَدْ

تتسلىّ بالمَجلاتِ وعاداتِ الشُّعوبْ

تقرأُ الشِّعْرَ الرّوماتْيكيَّ

تسْتلقي على الكرْسيّ

والشّبّاكُ مَفْتوحٌ على الأيّامِ

والبَحْرُ بعيدٌ (٢٢)

وهذا معنًى نجده في اللون الأزرق مناف تمامًا لما يعبّر عنه في قصيدة له بعنوان « حالةٌ واحدةٌ لبحارٍ كثيرة ». فالسَّمَكُ الأزرق يذكرّنا بالذباب الأزرق، الذي ورد ذكره في الأدب القديم؛ شعره، ونثره. وهو شيء يُتشاءمُ منْه، ويُتطيَّرُ. ذكر الجاحظ في كتابه» الحيوان « شيئاً من ذلك. فقد تحدثوا عن ذبابة مؤذية تسبب موت الإبل، والخيل، على السواء. وقد جاء في الأصمعيات قول الشاعر القديم:

كأنّ نضيح البول من قبلُ حاذهــا
ملابُ عروسٍ أو مـلاذع أزرقِ(٢٣)

وذكر المُتلمِّسُ الضُّبُعِيّ شيئًا مثل ذلك.

والأزرقُ كنية الصَّقْر بالعربية، لما يُلحقه من الأذى بغيره من الطير. وكنُّوا بالأزرق عن النّصال المَجْلوّة، و النبال المشحوذة. ولعل الشاعر محمود درويش يريد هذا المعنى بذكره السَّمَك الأزرق في القصيدة المذكورة. فالسَّمَك الأزرقُ الذي يُذكر في القصيدة يَشُقّ صدر المتكلم، وينفيه في نواحي الشعر المتعدّدة، ويدْعوهُ للموت، فيموت:

وتمدَّدتُ على كيس منَ الغيْم

فشقَّ السَّمَكُ الأزْرَقُ صدْري

ونفاني

في جهاتِ الشّعْر

والمَوْتُ دَعاني

لأموتَ الآنَ بيْن الماءِ والنّارِ

وكانتْ لا تَراني (٢٤)

الأبيَض العَاطفيْ

ومثلما ذكرنا، في البداية، لا بدّ من الإشارة إلى المعنى غير المباشر من ذكر الألوان في الشعر. فعندما يُقال "زنبقة بيضاء" فليس يراد بذلك أنّ لون تلك الزنبقة بيضاء، ولو أنّ هذا قد يصحّ في ضربٍ آخرَ من الكتابة غير الشعرية. وقد تكون الزنبقة بيضاءَ فعلا، والمعنى الذي يريده الشاعر هو هذا، لكنّ القارئ يلمَحُ فيما ذكره الشاعر معنى آخرَ هو المعنى البعيد الذي يُفصِحُ عنه السياق الثقافيّ للنص. ففي قصيدة محمود درويش " جندي يحلم بالزنابق البيضاء " لا أهمّية لكوْن الزنابق بيضًا، أو حمْراً، أو من أيّ لون آخر، فالزنابق هي الزنابق، ولكنه تعمَّد أنْ يلحَّ على اللون الأبيض في مواقع عدة من القصيدة، مقابل اللون الأحمر، لأنَّ الأبيض- هنا – يرمز للسلم مقابل الحرب، مثلما يرمز للخير مقابل الشرّ، والحب مقابلَ البغض، ولذا فالسلم كالحزن طيرٌ أبيضُ لا يقرُب الميدان، ولا الجنودَ، الذين يرتكبون الإثم حين يحزنون:

الحزن طيرٌ أبْيَضٌ

لا يقرُبُ الميْدانَ، والجُنودْ

يرْتكبونَ الإثمَ حينَ يحْزَنونْ

كنتُ هناك آلةً تنْفُثُ نارًا ورَدى

وتجْعَلُ الفضاءَ طيْرًا أسْوَدا (٢٥)

وقد عقد الشاعرُ مقابلة بين الأبيض، الذي هو رمزُ السلم، والمشاعر الإنسانية، التي تنمُّ على رقّةِ القلب، والسَّواد، الذي ينمُّ على الحداد، والموت، والدمار، والرّماد. فالطيرُ الأسْوَدُ كما الغراب، والطائر الأبيض كمَا الحمائم التي تُتَّخَذُ رمْزاً. والبياضُ- بصفة عامَّةٍ – يشير إلى الخيْر، والتفاؤل، والفرح، بعكس السوادْ:

وتمرّ أغنيتي على أُفُق نبيذيٍّ

ويسقطُ في أغانيكِ البياض

الآنَ أغْنيَتي تمُرُّ

تمُرُّ أغْنيَتي

على مُدُنِ السّوادْ(٢٦)

فالبياضُ- إذاً – ليْسَ مجرّد كلمة تصفُ مظْهراً بَصَريًا، وإنما هي كلمة إلى جانب الإشارة لهذا المعنى، تتضمّن إشارةً لمعنىً آخرَ، فهي (دالولٌ) يوحي بمعنىً معيّن، وهذا المعنى يوحي بآخر، ولذا ليس عبثاً أنْ يقال مرّة: " يا نهار أسود، ومرة يا نهار أبيض" فكلٌّ منهما تدلُّ، في الواقع، على معنىً غير المعنى الوَضْعي. ومحمود درويش يُعبّر عن فرح المُتكلّم مُسْتخدمًا بياضَ النّهار ليتواءَمَ مع انتشالِ القلب، والارتقاءِ إلى مملكة الله:

واذكرُ

كنتُ أمدّ يدي في بياض النهار

وأنتشلُ القلبَ منْ قطّةٍ تتسلّى

بما يتْرُكُ الزائرونَ على البابِ

أسْرى، وَقتْلى،

فقلتُ: ومَمْلكةُ اللهِ أحْلى(٢٧)

فالشاعرُ كالرسَّام الذي يلجأ بضربات الفرشاة، أو السكّين، على سطح القماش، لإضفاء اللمسات الأخيرة على اللوحة المائية، أو الزيتية، لمسات تجعل النصَّ ناعمًا مَصْقولا تمامًا مثل سطح اللوحة الذي يُوحي بَصريًّا بذلك. كذلك ذِكْرُه البياضَ، والقلبَ، والتسلّي، والزيارة، ومملكة الله الأحلى، كلُّ ذلك يضعُ كلمة البياض في بيئة دلاليّة مُتَّسقة غاية الاتساق، في انسجام يساعدُ على " تمليسٍ" النصّ. وفي قصيدة له عن مدينة روما، المدينة الجميلة على ساحل الأبيضِ المتوسط، تحتلُّ كلمة " الأبيض " مَرْكزَ النصّ. فالتماثيل التي تنهض في المدينة من الرخام الأبيض، والأبنية فيها من الحجارة البيض، إلى جانب الرّخام الأبيض، والماضي الذي مرَّتْ فيه لم يبق منه سوى الذكريات، ولهذا فإنَّ ذكرهُ للبياض في القصيدة يأتي من باب التغنّي بالماضي من جانبه الإنساني، لا أكثر، فهي رمزٌ لتداخل الثقافة، والحضارة، في القديم، والحديث، على الرغم ممّا عرفته في ماضيها الغابر من حروبٍ، وصراع:

نارنْجَةٌ تضحكُ كي تضحكَ

شمسٌ، تنفتحُ الوَرْدَةُ كيْ تفتحها

لا شيءَ. لا شيءَ. بياضٌ

وبياضٌ آخرٌ يولدُ منْ هذا البياض

رأسُ هانيبالَ

أوْ خاتمُ أنطونيو

وسروالُ الأميرَة

حجرٌ يشْهَدُ أنَّ الناس مرّوا منْ هُنا

حجرٌ يشْهَدُ أنّ الناسَ ماتوا

حجرٌ يشهَدُ أنّي ذكرياتٌ. كلماتٌ. ذكرياتٌ (٢٨)

الأصفرُ العَدَميّ

ومن يتتبّعْ الألوان في شعرهِ يُلاحظ أنّ الأصفر، دون سائرها، لا يذكر إلا في سياق سلبي، كالحزن، والذبول، والفراق، وما شابه ذلك. وهو في هذا لا يشذ عما اعتاده الناس في كلامهم، والأدباء في كتاباتهم، ففي الكلام اليومي نسمع من يقول: وابتسم ابتسامة صفراء yellow smile وهم يقصدون، بالطبع، ابتسامة لا يميز فيها الحبُّ من البغض، أو الإعجاب من الانتقاد، فهي ابتسامة خداعٍ،

وَمَكْر. والأصْفر لدى بعضهم يرمز للكراهية، والحقد. واللون الأصفر يرمز لدى العرب قديماً للموت، فقد كانوا يتصوَّرون أنَّ عيني الميت عند الوفاة تميل للصفرة، وأن رؤوس الأنامل تغدو صفراءَ اللون، لذا قالوا: " وتلك التي تصْفرُّ منها الأناملُ" أي تسبِّبُ الوفاة(٢٩). فالأصْفرُ عند درويش ارتبط بالمرأة الماكرة، المخادعة، التي لا تترفّع عن معاشرة الكثير من الرجال لقاءَ بعْض المال، فهي قد تكون امرأة مشاعًا في طريق عار من الأضْواء، أو في سرير مهترئ:

أزهارها الصفراءُ

والشفة المشاع

وسريرها العشرون مهترئ الغطاء

نامتْ على الإسْفلتِ

لا أحدٌ يبيعُ، ولا يُباعُ

وتقيأتْ سأمَ المَدينةِ، فالطَّريقُ

عارٍ منَ الأضْواءِ(٣٠).

فهو يخاطبُ بائع الأزهار ملتمسًا لديه زهرة صفراءَ نابتة في " الأوحال" ليهديها إلى امرأة " مومس" تتاجرُ بالزّهور الصُّفْر، وبنهديْها المَشاع(٣١). واللون الأصفر ينمُّ على التغيُّر من حال إلى آخَر. وهذا ما يعبر عنهُ الناسُ عندما يقولون " أصفرٌ " دلالة على المرض، وتغيُّر اللون نحْوَ الشحوب. وقد ظهر استخدام اللون الأصفر في شعر محمود درويش بهذا المعنى، فهو مع التزامه بحب الوطن، وتخصيص شعره لمعركته مع الاحتلال، مُتَغَنّيًا بحبِّ الأرض، والطيور، يشبّه نفسه بالقيثارة التي تنهال عليها العصا لتحطّمها، وبصورة مناسبة لهذا السياق يعبِّرُ عن خشيته من أنْ تجرَّد العصيّ لتنهال عليه من خلف، فيشحُبُ وجهه، ويَصْفرُّ، لا جبنًا، وإنَّما تعبيرًا عن توقعه هذا المصير على أيْدي الفاشيّين:

آنَ لي أنْ أبْدلَ اللفظة بالفعْل، وآنْ

ليَ أنْ أثبتَ حبِّي للثرى، والقُبّرَةْ

فالعصا تفترسُ القيثارَ في هذا الزمانْ

وأنا أصْفَرّ في المرْآةِ

مُذْ لاحتْ ورائي شَجَرَةْ (٣٢)

وفي قصيدة لهُ جيّدة، بعنوان " أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر " يذكُرُ الشاعر اللون الأصفر، ناعتاً به فتاتَ الجُبْن الذي يمْنحه الصليب الأحمَرُ للاجئين الفلسطينيين. والصحيحُ أنّ الكلمة هنا تستخدم بمدلولها الوضعيّ، المُعجميّ، ولكنَّ هذا المدلول يُشار إليه في سياق يجعله دالا على مدلول آخر، وهو مدى الهوان الذي وصل إليه الفلسطيني الذي تُقدَّمُ له مثلُ تلك المعونة البائسة، المُزْريَة، لقاء ما سُلب منه من وطنٍ رمَز لهُ الشاعرُ بالزغاريد تارة، وبالدين تارة أخرى:

عندما تفرُغ أكياسُ الطّحينْ

يصبحُ البدْرُ رغيفًا في عيوني

فلماذا يا أبي بعْتَ زغاريدي، وديني،

بفتاتٍ، وبجبْنٍ أصْفَرِ

في حوانيتِ الصَّليبِ الأحْمَرِ (٣٣)

الأسود المراوغ

فكلمة " أصفرِ " لا يريدُ بها الشاعر تحديد لوْن الجُبْن، مثلما يُحدد مثلا لون الزنابق بأنها بيض، ولكنه يريد التعبير عن أنَّ هذا الفتات، شأنه شأنُ الزُّهور الصفر النابتة في الوحل، لا يدلّ إلا على العار، والذلّ، والمهانة، لا غير. أما أقدم إشارة ترد في شعره للسّواد، فكانت في " أوراق الزيتون " عندما عبر عمّا في نفسه من كره للمحتل " بالزنابق السود " التي تملأ قلبه بدلا من الزنابق البيض:

الزنبقاتُ السّودُ في قلبي

وفي شَفَتي اللّهَبْ(٣٤)

وربَّ قائلٍ يقول: كيف لنا أن نفسِّر تقلُّبَ الشاعر بين الزنابق البيض تارةً، والسود تارة أخرى؟ والجواب عن هذا لا يتطلب الكثير من الشرح، والتفسير، فاللون هو الحكم الفَصْل، فالبيض تومئ إلى السلم، والحلم، والبراءة، في حين أن " السود " تحيلنا إلى الليل، والدمار، والرماد، والمـوت: " طيراً أسوداً " ولهذا جاءَ قوْله "وفي شفتي اللهب" ليوضِّح بالسياق اللفظي مُرادَهُ بالسّواد. وهو في خطابه لبلدته يصفُ أسوارَها بالسواد أيضًا، لإفادة المعنى معْنىً آخرَ ينمُّ عليهِ عَطشُ الرِّمال، والمواقد:

وأنا على أسوارك السوداء ساهد

عطشُ الرِّمالِ أنا

وأعْصابُ المَواقِدْ(٣٥)

ومن الطريف أنّ اللون الأسود يرتبط بإيحاءات متناقضة، فهو وَصْفٌ متكرّرٌ لجمال العينين، "أسود العينين"(٣٦) والشَّعْر " ولون الشَّعْر فحْميّ(٣٧) "، غير أنّه، في الوقت ذاته، يرتبطُ بدلالات سلبية: كالحزن، والمعاناة، والقيد، وشدّة الأسْر، وغياهبَ السجن:

فإذا اشتدَّ سوادُ الليل في إحْدى الليالي

أتعزّى بجَمَالِ الليْلِ في شَعْر حبيبي(٣٨)

ففي البيت الأول، عبَّر السوادُ عن معنىً آخر، هو اشتداد الظلم، والاضطهاد، الذي يلحق بالأسير السجين، فضلا عن دلالته الوضعية عن ظلمة الليل الحالك، َ بيْدَ أنّ السوادَ في البيت الثاني، وقد تماهي في الليل، واتحَدَ الوصفُ بالموْصوف، فكأنَّهما شيءٌ واحدٌ، يُعبِّرُ عن الحُسْن في شَعْر المَعْشوق. ولهذا لا نعْجَبُ إذا وجدنا درويشًا يقابل برْقَ البراكين، بسواد الصوت:

كنتُ أعْرفُ أنَّ برْقًا ما سيأتي

كيْ أرى صوْتاً على حَجَر الظلامْ

والصَّوْتُ أسْوَدْ(٣٩)

وهذا كما لو أنّه يقول " للحقيقة وجْهانِ والثَّلجُ أسْوَد ".

وإذا ما تجاوزْنا سوادَ الليالي، وهو مجازٌ معروفٌ، إلى سواد الرياح، ألفينا لفظًا فيه بعْضُ الطرافة، والجدّة، فلم يحدث أنْ وصف شاعر الرياح بالسواد فيما نحسبُ، ونظنُّ:

كلُّ الجُذور هُنا

هنا كلُّ الجذور الصَّابرَةْ

فلتحْترقْ كلُّ الرياحِ السّودِ

في عينيْن معْجزَتيْن

يا حبّي الشُّجاعْ

لم يبْقَ شيءٌ للبُكاءْ

إلى اللقاءِ

إلى اللقاءْ(٤٠)

فلا شكَّ في أنّ الريح لا لوْنَ لها، مثلما الصوت لا لون له، ولكنَّ الشاعر لا يتقيَّدُ بدلالات الألفاظ، ولا بوصْف الواقع مثلما هو، ولهذا فالكلمات تتحول لديه إلى ألوان، تختلط بمعانيها، وتتمازج، مثلما تتمازَجُ الألوانُ، فتؤدي إلى اختراع ألوان جديدة تناسب المنظور الفنّي لتصوير الواقع، كما يراهُ الفنان. ومثلما نرى في اللوحة المائية شجرة بنفسجية اللون، أو بُرْتقاليّة، أو زرْقاء، كذلك نجد الرياح في شِعْرهِ سوداً، والثلجَ أسودَ(٤١)، وفقاً لما يراهُ الشاعر ببصيرته الشعرية، لا ببَصَرِه. ولهذا ناسب السوادَ في الريح ذكرُ الاحتراق، والبكاء، والحبّ الشّجاع.. فالتناغمُ في دلالات الكلمات، والانسجامُ المعنويُّ، أضفى على الصُّورَةِ – صورة الرياح السود- شيئاً من الاتساق في ضوءِ الصُّورة العامّة في القصيدة.

الأحمرُ الدَّمويّ

وقد مرَّ بنا في السابق استخدامُ الشاعر للون الأحمر، تعبيرًا عن تحوّل الأشياء من الهدوء، والسكينة، والحلم، إلى الغضب والثورة، عندما تكلّم عن " الأغنية الزرقاء " التي واجهت الاضطهاد بأنْ تحولت إلى " جمْرةٍ " حمراءَ، فإذا بالأغنية "الحمراء جمْرَة "وإذا بالجمرة التي حاول السلطان إطفاءَها تصبح ثوْرة(٤٢).

كانتْ الأغْنيَةُ الزَّرْقاءُ فكرة

حاولَ السلطانُ أنْ يطمِسَها

فغدتْ ميلادَ جَمْرَة

كانتِ الأغْنيةُ الحمْراءُ جمْرَة

حاولَ السُّلطانُ أنْ يُطْفئَها

فإذا بالنَّار ثوْرَة(٤٣)

واللونُ الأحمر يرتبط كثيرًا بالدم، وبالغضب، والقتال، والحرب. ولذا يخاطب الشاعر درويش الموتَ، الذي يشبهُ نسرًا خرافيًا ذا منقار أحمرَ، يُريد الإغارة به على المتكلم، وعلى عينيه بالذات، فيراهُ سيفًا من لهيب أحمر، أما جناحاه المُمْتدان، فهو غير جدير بهما، لكونه غاضبًا في حضْرةِ الموت:

أيها النسر الذي يرسف في الأغلال من دون سبب

أيها الموتُ الخرافيُّ الذي كان يُحبّ

لم يزلْ منقاركَ الأحْمَرُ في عيْنيَّ

سيفًا منْ لهَبْ

وأنا لستُ جديراً بجَناحكْ

كلُّ ما أمْلُكُهُ في حضْرَةِ الموْتِ

جبينٌ، وَغَضَبْ (٤٤).

ومن دلائل التصرّف بدلالات اللون في شعره وصفه "العوْسَجَة" وهي شجرة خضراء بأنها حمْراءُ قانية، وذلك أنّ الشجر الأخضر يتحول بفعل الحرب، والدماء، والقتل، إلى دالٍّ على البطش، وسَفْك الدماء، بلا أيِّ مسوِّغ

سوى الظلم، وإلحاق الأذى بالآخر، ففي قصيدة " جندي يحلم بالزنابق البيضاء " التي مر ذكرها في السابق، يزعم الجندي أنّ ما لم يرَهُ في الحرب هو الطائرُ الأبيضُ، لكنَّ " العوسجة " الحمراء هي ما يتذكّرُه:

رأيتُ ما صنعتْ

عوْسَجَةً حمْراءَ

فجَّرْتُها في الرَّمْل، في الصُّدور، في البطون

- وكمْ قتلتْ؟

- يصعُبُ أنْ أعُدَّهُمْ

لكنَّني نِلتُ وسَامًا واحِدًا (٤٥)

وهكذا تتحوّلُ الغابة الخضْراءُ في " أزهار الدَّم " إلى برْكةٍ حمراءَ من دماء خمسين ضحية قتلوا في لحظةٍ واحِدَة:

إنَّ خمسينَ ضحيَّة

جعلتْها في الغُروبْ

برْكَةً حمْراءَ، خمسينَ ضَحيَّة

يا حبيبي لا تلمْني

قتلوني .. قتلوني (٤٦)

الرماديّ

إلى جانب ما ذكرناهُ عن الألوان التي ظهرت أسماؤها- صراحة لا ضمنًا – في شعْره، ثمة ألوانٌ أخْرى كالبنّي، والكحليّ، والليلكيّ، والبنفسجي، والفستقي، والبرتقاليّ،واللازوردي، ضمنها الشاعر معاني تتفاوَت بين الوصف الذي يحيل إلى شيء سابق، وبين المعنى الذهني الخالص، الذي لا ينسبُ فيه إلى شيء يشفّ عنه السياق السابقُ، أو اللاحق. فعلى سبيل المثال، وردَ اللوْنُ الرماديّ في إحدى القصائد باعتباره لونًا، وباعتباره موْقفاً، ومنظورًا، يُطلُّ منه الشاعر على حقائق الأمور، والأشياء، فهو اعْترافٌ، ونوافذ، وبحْرٌ، وشعْرٌ، وزهرٌ، وطيْرٌ، وليلٌ، ونهارٌ، وفجرٌ، وهو السائرُ، والقادم، وهو الماضي والحاضرُ، وهو الحلمُ الذي يقرِّرُه الشاعر، وُيقرِّرُه الحاكمُ، ويُقرِّرُه الرائي الذي لا يَرى:

الرماديّ اعترافٌ ،وشبابيكٌ،

نساءٌ وصعاليكُ،

والرمادي هو البحْرُ الذي دخَّن حلمي زبداً

والرماديٌّ هو الشعْرُ الذي أجَّر روحي بلدا

والرماديٌّ هو البحْرُ

هو الشعْرُ

هو الزهرُ

هو الطيرُ

هو الليلُ

هو الفجرُ

الرماديٌّ هو السائرُ، والقادمُ

والحلمُ الذي قرَّرهُ الشاعرُ، والحاكمُ

منذ اتَّحَدا

لست أعْمَى لأرى (٤٧).

ومما سبق يتّضح لنا ما لدى درويش من حساسية فنيّة تجاهَ اللوّن، وهي حساسية تضاهي ما يتمتّعُ به من حساً سية تجاهَ الأصْوات، والإيقاع، والموسيقى. فالشعرُ لديه لغة كما الألوانُ، والنغمات الموسيقية، والصور التي لا تخلو في معظم الأحيان من خطوط ،وأضواءٍ، وظلال، وانكساراتٍ ضوئيّة، وَبَصَريّة، مثل ما يتخلل إيقاعاتها الموسيقيّة من رتابةٍ، وانكسارٍ، ومنْ حدّة، واندفاع.

الهوامش:

للمزيد حول هذا الموضوع راجع ما كتبناه عن الألوان من الإشارة إلى التعبير في كتابنا: من لغة الأدب إلى أدب اللغة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ١٣-٥١

الأعشى ، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى ص ٦٤

محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار الهدى، كفر- قرع ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ٣١٥/١-٣١٦

شاع استخدام هذه الكلمة في وصف مزارع البرتقال والليمون وسائر الحمضيات في فلسطين، ولا نعرف المصدر الذي جاءت منه، إلا أن يكون مشتقا من البئر، فالبير بالعامية قد يكون الجذر الذي صيغت منه الكلمة بيارة.

الأعمال الشعرية ٤١/١-٤٢

الأعمال الشعرية٢٢/١

الأعمال الشعرية ١١٤/١

الأعمال الشعرية ٥٧/١

الأعمال الشعرية ١١٣/١

الأعمال الشعرية ١٠١/١-١٠٢

الأعمال الشعرية ٢٠١/١

الأعمال الشعرية٢٩/١

الأعمال الشعرية ١٧٤/١

الأعمال الشعرية ١٧٥/١

الأعمال الشعرية ٣٢٥/١

الأعمال الشعرية ٣٢٥/١-٣٢٦

الأعمال الشعرية ٢٧٨/١-٧٩

الأعمال الشعرية ١١٥/١

الأعمال الشعرية ٢٩٩/١

الأعمال الشعرية ٦٥/١-٦٦

الأعمال الشعرية ٣٣٥/١-٣٣٦

الأعمال الشعرية٣٣٥/١

الأصمعي، عبد الملك بن قريب: الأصمعيّات، تحقيق هرون وأحمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط٧ ، ١٩٩٣ص ١٦٥

الأعمال الشعرية ٣٣٦/١

الأعمال الشعرية ٩٦/١ وانظر= ٤٢٢/٢ حيث قوله:

أراك فأنجو من الموت، جسمك مرفأ

بعشر زنابق بيضاء، عشر أنامل، تمضي السماءُ

على أزرقٍ ضاع منها.

الأعمال الشعرية ٢٩٠/١

الأعمال الشعرية ٤٠٠/١-٤٠١

الأعمال الشعرية٤١٠/١-٤١١

شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠ ص ٢٦٦، وشرح ديوان لبيد ٢٥٦

الأعمال الشعرية ٢٤/١

الأعمال الشعرية ٢٥/١

الأعمال الشعرية١٧٠/١

الأعمال الشعرية٩٧/١

الأعمال الشعرية ٧/١

الأعمال الشعرية٨/١

الأعمال الشعرية٢٧/١وانظر= ٩٢/١

الأعمال الشعرية ٣٧/١

الأعمال الشعرية ٣٣/١

الأعمال الشعرية ٢٧٥/١-٢٧٦

الأعمال الشعرية ٢٠٤/١

محمود درويش: أحد عشر كوكباً، دار الجديد، بيروت، ط١، ١٩٩٢ ص ١٩

انظر الحاشية ذات الرقم ١٨

الأعمال الشعرية ١١٥/١

الأعمال الشعرية١٠٩/١

الأعمال الشعرية ٩٥/١

الأعمال الشعرية١٠٣/١

الأعمال الشعرية ٢٦٣/١

رغبات ذاك الخريف:

للروائية ليلى الأطرش (١)

د. رزان محمود إبراهيم

أولا. منطلق الدراسة

تنظر هذه الدراسة إلى الرواية باعتبارها أداة بحث لاستكشاف العالم والتاريخ والإنسان، وضعت نفسها في خضم التوتر الثقافي العام(٢)، موضوعها كما يقول إدوارد سعيد العالم (دنيوية النص). فالرواية تعبر عن المجتمع وتعطي صورة عن قيمه وتاريخه. يقول إدوارد سعيد في كتابه المعروف الثقافة والإمبريالية: «الأمم ذاتها تتشكل من سرديات ومرويات(٣). فالسرد وسيلة الجميع في التعبير عن أنفسهم وغيرهم». وحسب سعيد أيضا فإن الروائي بالضرورة منبثق إلى حد كبير من تاريخ مجتمعه، يشكل تاريخه، ويتشكل به(٤).

فمن منظور ثقافي بحت، ومن إيمان بقدرة الرواية الكبيرة على التورط في أشد القضايا إثارة وحساسية، يتم تناول هذا النص الروائي باعتباره حالة ثقافية، تظهر بلغة فنية خاصة، تهدف إلى توصيل رسالة فكرية تأثيرية تتشكل في سياق اجتماعي ثقافي تاريخي معين(٥)، وإذا سلمنا أن الرواية تظهر بالضرورة وسط عالم ممزق بين القوى والتطلعات، فإنه لم يعد مقبولا من الروائي أن يصور العالم كما هو، والمطلوب منه إعادة إنتاج العالم وترتيبه(٦)، أما الدارس، فتقع عليه مهمة الكشف عن كيفية تشكل المادة السردية والبحث في عناصر البناء الفني مما يساعد في الكشف إلى حد كبير عن رؤية الكاتب الذي لم يعد ميتا حسب هذا المنظور.

والمطلوب تقديم رؤية نقدية تستنطق السياقات الثقافية، وتقدم رصدا نقديا تحليليا للرواية يأخذ فيها بعين الحسبان الموجهات الثقافية، فالمرجعيات السياقية تصوغ الخصائص النوعية للنص، كما أن النص يؤثر في المرجعيات فالتراسل واضح بينهما، ويتم بطرق كثيرة ومعقدة. فالتفاعل المطرد يحقق منظومة اتصالية شاملة؛ فارتفاع النصوص، أو انفصالها عن دينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية يولد أزمة سردية حقيقية(٧).

ثانيا. تصنيف الرواية

من السهولة بمكان القول إن (رغبات ذاك الخريف) هي رواية تسجيلية واقعية، يحتل عنصر المكان فيها البؤرة، ويحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحددها. بالتالي يغدو من المستحيل في هذا النمط الروائي فصل المكان عن الزمان، مع أن وصف المكان فيها يلتقي بالضرورة مع الانقطاع الزمني، ذلك أن الحديث عن مكان معين يقتضي

أكاديمية وناقدة من الأردن.

بالضرورة توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، ويبقى أن الزمان والمكان يتساويان في القيمة على الرغم من غلبة العنصر المكاني.

يتيح السرد إمكانية تعميق الوهم حين تتطابق الأسماء والأفعال المتصلة بها في سياق حديث عن شخصيات أو أحداث سياسية تاريخية معاصرة، غدت معروفة للجميع، من ذلك يمكن للقارئ الوقوف في هذه الرواية على المحطات الآتية:

تسليط الضوء على واقع الفلسطينيين في مخيماتهم (مخيم الحسين)، وتحول توقعاتهم؛ فالمخيم مؤقت والرجوع إلى البلاد أكيد. الإحساس بعد النكسة أن المسألة مطولة، مما اقتضى تجهيز المكان لإقامة أطول. بدء حركة الفدائيين، واشتعال حوادث السبعين. عمل الكثير من أهل المخيمات في الخليج، وتحويل فلوسهم إلى أهاليهم. احتلال صدام حسين الكويت، وخروج عدد من الفلسطينيين منها. الأمل في سلام وعودة بعد اتفاق أوسلو بين السلطة الفلسطينية وإسرائيل، ضمور الأحلام وتبين الناس أن سلام التلفزيون لن يعيدهم. الهجرة بين مناطق عمان، حصار إسرائيل لياسر عرفات في رام الله. عقوبات اقتصادية تفرضها أمريكا على العراق، برنامج النفط مقابل الغذاء الذي طبقته الأمم المتحدة. تفجير موكب النائب الحريري يوم عيد المحبين. وأخيرا تفجيرات الفنادق في عمان في سبتمبر٢٠٠٥.

ثالثا، بنية الرواية

لا تتشابك شخصيات هذه الرواية فيما بينها من أجل بلورة حكاية بالمعنى المتداول، فالحكاية في مادتها قد تبدو متناثرة، لا تكاد أجزاؤها تتركب إلا وتتناثر ثم تتشظى، فهي لمحات من وقائع تتصل بحياة أسر وشخصيات تتحلل إلى مشاهد لا رابط بينها، تلقي الضوء على وقائع منتخبة من حياة هذه الشخصيات وتكوينها، تقدمها من منظور معين، وتأتي مهمة القارئ في إعادة تشكيلها. وهو ما يتمكن منه عبر متابعته نموا متدرجا للشخصيات يأخذه في نهاية المطاف باتجاه مكان موحد (فنادق عمان) يجمعهم في مصير واحد. لذلك يوضع الجزء في إطار الكل دون إهمال التفاعل والترابط بين هذا وذاك، فيصدق قول أحدهم «إن العمل الفني كائن حي مثل الجسم البشري تماما»(٨). وهو ما يعززه العنوان بما يحمله من دلالة تنتشر بظلالها المعبرة، وتشكل خيطا يلملم أطراف الرواية ويرتب دلالتها، بهدف تماسك الرواية من البداية إلى النهاية.

في(رغبات ذاك الخريف) نقف أمام تشكيل سردي تتداخل فيه نصوص إخبارية وشعرية، يتم عرضها من خلال فصول متتابعة لها تسمياتها الخاصة، تصور مراحل متعاقبة للأحداث المتصلة ضمن خلفيات زمانية ومكانية مؤطرة لها، تتخللها نبذة من الأخبار التاريخية والحكايات.

والرواية تنتهي باعتبارها كتابا، ويكف السرد فيها عن تجهيز المتلقي بمصائر أخرى للشخصيات، لكن التفكير في أمر صوغ الأحداث وتحولاتها المستقبلية الممكنة لا ينتهي، وهو ما يذكرنا بنصوص مفتوحة وردت في مؤلف أمبرتو إيكو (القارئ في الحكاية)(٩)، حيث يشارك القارئ في إنتاج المعنى، وتتفجر مشكلة لدى المتلقي، تعرض له على نحو متصاعد، كما هو الحال في القسم الأخير من هذه الرواية قيد الدراسة، بما يحمله من حركة وحرارة لافتين، تؤهله لاحتلال الذروة دون منافس وتجعله قادرا على استثارة القارئ لتأمل ما كان وما يمكن أن يكون.

«في لحظات الكارثة أو الفاجعة يمسح العقل المحب كل احتمال ويبقي الحياة . لا يقبل بغير الأمل ونجاة الأحبة. يرفض القلب إلا الرجاء بالحياة، فينكر ويقصي غيرها في مواقف الموت»(١٠).

لم يكن أي من أبطال الرواية المرتقبين في قوائم القتلى والجرحى، ولعلها فعلت ذلك لتترك كلا منهم يروي شهادته، فيكون ذلك من باب توسيع المساحة السردية المخصصة لنقل تفاصيل ما حدث في ذلك اليوم.

ويبقى السؤال مفتوحا أنى لمسلم أن يقتل آخر؟ وهو ما نجحت الروائية بنقله على لسان أحمد الذي اختط نهجا إسلاميا في فترة حصول التفجيرات، مما جعله حائرا مستنكرا لما حدث على نحو خاص، إذ كيف ينتسب مرتكبو هذا العمل إلى الإسلام؟

«والله كان عرس مسلمين، والله مسلمين مثلنا لا كفارا ولا يهودا والنساء محجبات والأطفال يركضون سعداء، يقتلون أفراح المسلمين»(١١).

ويبقى السؤال مفتوحا على لسان عثمان: «كيف يمكن لطفل نحلم به أن يعيش في عالم مجنون كهذا؟»(١٢).

رابعا: تشخيص المكان، أهميته

كما ذكرنا سابقا، فإن المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى أنه يوهم بواقعيتها، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين. فالروائي بحاجة دائما للتأطير المكاني، غير أن درجة التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان. هذا ما جعل هنري متران يعتبر المكان مؤسسا للحكي، إذ يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، ويتمثل متران في هذا الأمر بلزاك، الذي يصف شوارع حقيقية تجعل القارئ يقوم بعملية قياس منطقي، فما دامت هذه أحياء، وشوارع حقيقية، إذن فكل الأحداث التي يحكيها الروائي هي كذلك تحمل مظهر الحقيقة(١٣). في هذه الرواية نقع على الأمكنة التالية: (قصر العدل في العبدلي حيث يعمل أحمد، الكمالية القريبة من السلط حيث تسكن عائلة الطيراوي، مقهى عبدون، مدينة أيوا الأمريكية حيث هاجر غيث الحسنات، حي الياسمين حيث يعيش خديجة وعثمان القادمان من السودان على أمل أن يحل د. زيد الكيلاني مشكلتهم في الإنجاب.

على الرغم من اتصال ضوابط المكان بلحظات وصف متقطعة تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، فإن العلاقة بين المكان والمعنى ليست دائما علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس محايدا، والاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة في رواية ما قد يسمح أحيانا بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية. بل نذهب إلى ضرورة إدخال المدلول الثقافي ضمن تصور المكان، كما فعلت الناقدة البلغارية المعروفة جوليا كريستيفا(١٤). وهذا ما نجده في مواقع متعددة في رواية ليلى الأطرش حيث يقول الراوي:

«منتصف التسعينيات تغيرت زبونات سوق جبل الحسين.. اختفت منه نساء الموضة وانتشرت محلات ملابس المحجبات.. عجت الأرصفة بفتيات في جلباب وحجاب، وأغطية رأس مع بنطلونات ضيقة تبرز مفاتن الأجساد. طالت ذقون وقصرت دشاديش. تغير رواد الجبل مع ظهور مولات عمان الغربية.. هرم جبل الحسين وصار ملجأ الباحثين عن أسعار أقل»(١٥).

«الفول (التساقط) تسمية تناسب طبيعة بلادهم أكثر من الخريف. الخريف وصف لمناطق قليلة الأشجار كثيرة الجرود. تجف وتهرم وتتجعد وتدخل خريف عمرها. أما الفول فمصطلح يدعو للإعجاب لأنه ينحصر بأوراق الشجر وتحولاتها في امتداد غابات وخضرة، والأوراق هي سيدة الفصل..تمتلكه من بدايته وحتى نهايته، يأسر جمالها قلوب الناس ويؤثر على تفاعلهم مع تغيراتها. تتلون بالتدريج حتى تكتمل لوحة آسرة موحية للرسامين والكتاب والشعراء، وتحرك مشاعر الأشخاص العاديين فيخرجون للتمتع ببهائها»(١٦). قال غيث لنفسه.

تستخدم الرواية الواقعية وصف المكان لتأخير الأحداث وربطها بالعصر والمستوى الاجتماعي، وذلك حين يصبح وصف الأمكنة المختلفة دالا على تعارض أنماط الحياة واختلافه، فيتلاشى ذلك الدور التزييني أو التمهيدي للحدث الروائي الذي يمكن أن يلعبه وصف المكان. ويغدو غاية في الالتحام مع المعنى المراد. خصوصا حين تتعدد الأمكنة على نحو طباقي، ما بين تلك الراقية والشعبية، أو الاختيارية والجبرية، أو المغلقة والمفتوحة، الواسعة والضيقة. حتى إن الروائي يعمد في هذه الحالة إلى إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المكان الذي يوجدون فيه. في روايتنا قيد الدراسة تقول نوال: «قال شو! أفتح صالون في الهاشمي! ماذا سأحصل؟ وأسيب عز كارينا وبنات عبدون وعمان الغربية عشان تياسته»(١٧).

وفي مكان آخر»تنحدر تلة عبدون من وراء سورهم فترسم حدود الاختلاف، عبدون الغنى والبراح، ووادي عبدون الفقر والضيق»(١٨).

ومنزل أحمد في مخيم الحسين «غرفتان تشتاقان النور صيفا وشتاء، نهارا وليلا، رفعته عن وحول المطر وفيض المجاري درجات ثلاث تآكلت حوافها بالماء..تعلم منذ وعى أن عالمه المغلق سفح لأحد جبال عمان السبعة، وأن العاصمة تكبر وتمتد وتتجمل بعيدا عنه»(١٩).

وبعيدا عن عمان «أمريكا خائفة.. مطاراتها تتوجس من القادمين والمغادرين وما يحملون.. صادروا زجاجات العطر والشامبو والسوائل من الحقائب اليدوية..»(٢٠).

وفي أمريكا أيضا، وفي تقييم غيث للمكان، كان لابد من عقد المقارنات المستمرة بين القديم والجديد، فمركز البحث العلمي قاعة فخمة أشبه بصالات السينما في مولات عمان الغربية، أما برامج البحث العلمي في الأردن، فبدت قاصرة في مواكبة التقدم الطبي في أيوا، وهو ما يتحدث عنه وهو يقدم نفسه في أمريكا. ومع إدراكه لهذا التطور، إلا أن غيث وحسب النهج الذي اختاره في نهاية الرواية يقرر عدم الامتثال لإملاءات المكان، ويختار طريقا آخر بعيدا عن أجواء البحث العلمي، لا يضطره إلى الذوبان في روح الفريق.

بل إن هندسة المكان في هذه الرواية قد تساهم في تقريب العلاقات بين الأبطال أو تخلق التباعد بينهم. «دور المخيم المتلاصقة وعائلات فيها صبايا وبنات! فتتلصص عيونهم من النوافذ دون حرمة للجوار..»(٢١). ولا ننسى أن تغيير الأحداث وتطورها كان يستدعي بالضرورة تعددية الأمكنة على نحو لافت متكرر في هذا النص السردي المتمركز حول المكان.

خامسا. الشخصيات

هناك علاقات تربط المكان بالأشخاص الذين يتحركون في إطاره، فالمكان إطار موضوعي للأشخاص والأحداث والأفعال والأشياء. وثقافة الأشخاص يفرضها

حضور مكاني معين، وهو ما تؤكده الرواية في قول الراوي: «للأمكنة حبال خفية تربط زائرها..تطوقه وتشده كأنما تحضره للقادم منها، ثم يلعب المكان دوره في مستقبله وحياته»٢٢. يقول خال غيث واصفا أيوا: «مدينة العلم والثقافة والمزارعين. جاءها قبل أربعين عاما شابا يبحث عن الاختصاص والتميز فكبر معها وبها. اكتسب شهرة علمية وعالمية حين آمن أن فرصة الإنجاز والبروز في مدينة تنمو أقرب إلى المنطق. فماذا يمكن أن يضيف لجامعات وكليات طبية عريقة في مدن كبيرة أصلا؟ وسيبذل مجهودا مضاعفا ومنافسة أشد مع زملاء راسخين في بحوثهم ومكانتهم..وقد ينتهي ظلا لأحدهم..اختار أن يقيم بناء، لا أن يضيف دورا على بناء قائم»(٢٣).

حتى إن هبة العربية حين استقرت في أمريكا أصبحت تحمل ذات المنظور الذي يتبناه الفكر الاستعماري «قصة السكان الأصليين محزنة صحيح! لكن الله خلق الكون لكل البشر! وأمريكا منذ الخليقة ظلت خالية إلا من قبائل بدائية لا تتجاوز عشرات الألوف لم تعرف كيف تستغل خيرات قارتين هائلتين! ولم تتوصل لعلم يمكنها من تقدير ثرواتها والاستفادة منها لحياة أفضل... اكتشاف أمريكا حل رباني للانفجار السكاني في العالم القديم..هكذا هي الحياة تأخذ شيئا لتعطي آخر»(٢٤).

وفي أيوا الأمريكية «القاعدة هنا أن تركض وتسبق، وإن توقفت أو حتى تمهلت، سبقك كل الراكضين»(٢٥).

في روايتنا قيد الدراسة خليط من الشخصيات، تمارس مهنا متعددة، تشتبك في صراعات متعددة المستويات، خلقت للشخصيات عالما يمور بالقلق والحركة والخيارات الصعبة ضمن انتماءات ثقافية متعددة؛ وهو ما ساهم في الإعداد لظاهرة سردية بارزة في الرواية تتمثل في تعدد المرجعيات الثقافية الخاصة، فلدينا الشخصيات ذات الأصول الأردنية من الكرك ومن مادبا (عائلة الحسنات)، ولدينا الشخصيات ذات الأصول الفلسطينية (أم أحمد وعائلتها)، ولدينا المتعلم (هبة، والخال وغيث)، ولدينا الكوافير (موسى)، لدينا فلسطينيو الكويت، والإسلامي، مما يدعونا إلى القول إن الرواية انخرطت في جدل خاص بالهوية الثقافية وبالطبائع وكشف البنية التعددية للمجتمعات التي اتخذت العديد من المظاهر.

«يضيء الصباح من نوافذ نامت على التباين، تصحو عاصمة يدغدغ الفقر أطرافها، يستدير وجهها غربا فتنتشي بجاه وثروة وخضرة...»(٢٦).

«تصحو مدينة الحجر..تلفح شمس تموز نعاسها.. رحيمة ثم لاهبة»(٢٧).

قلنا إن الشخصيات تكتسب قيمتها الدلالية من خلال تفاعلها مع المكان الذي يحتضنها وأفعالها، وهي إلى هذا تتقيد بالممارسة السلوكية والطبيعية التي تكون عليها، وهذا يقتضي أن يهتم الكاتب بوصف حياتها وتجربتها وطبائعها والوسط الذي تعيش فيه، لتكون أفعالها بمثابة النتائج النهائية لتلك التجربة، وإلا كانت أفعال هذه الشخصيات غير مسوغة، وقراراتها لا تستند إلى خلفيات محددة، فيحدث تعارض واضح بين وعي الشخصية وفعلها.

«هرب ضيق شباب إلى الحشيش. أطال آخرون لحاهم وقصروا ثيابهم. عبث بعضهم بالرسائل القصيرة ومعاكسات الموبايل، وتوزع الباقون بين العلم وكرة القدم»(٢٨).

وإذ تعزز ليلى الأطرش هذه الفكرة (تفاعل الأشخاص مع الأمكنة)، فإنها تعيدنا مرة أخرى لنمط روائي اختطه إميل زولا وعبر عنه في نصوص روائية رأت أن من واجب الرواية دراسة الطبائع الإنسانية والتكيفات العميقة الأثر الناجمة عن ضغوط البيئة والأحداث على الإنسان، خلافا لنمط الرواية الحديثة (رواية تيار الوعي) التي نقضت هذه الفكرة وساهمت في تواري المفهوم الذي أشاعه زولا(٢٩).

ولأن أحمد بقي في المخيم «ضاقت حياته حتى الاختناق». وفيما بعد «قلبت التكنولوجيا حياته»(٣٠). وبعد عمله في مقهى في عبدون «لم يعد يرى غير صورة لأحمد يتمناه! قالوا يخلع جلده. يتعلق بحبال الهواء. يلبس ثوبا فضفاضا عليه فازداد تصميما»(٣١). يتنكر باسم رونالدو ويدعي أنه صاحب شركة كبيرة، تقمص أدوار الآخرين، واستعار جلودهم.»تغير المخيم، رحل عنه كثيرون. تعالت طوابق المنازل بعشوائية وتلاصق أكثر، واستعد من بقي لإقامة أطول.. كل مساء يجاور أحمد المهندس نايف أبو التين في دروس الجامع، يبحث عن أمان ضاع في عالم يبدو عاصفا»(٣٢). وهو ما يجعل أحمد يكتسب بعدا امتثاليا، فتغيب فعاليته الذهنية، ويصبح قبوله للأشياء أمرا حتميا مقررا.

هذه العلاقة الحتمية التي يفرضها المكان تتجلى في موقف جدة تعيش في مخيم الحسين، وجدة أخرى تعيش في الكمالية، فالجدة في المخيم «تشتكي آلامها باستسلام وزهد، وتطلب من مثبت العقل والدين حسن الختام. أن يسترد وديعته وهي واقفة على رجليها، ولا يحرمها من الدفن في البلاد!»(٣٣)

أما الجدة في الكمالية «في توالي مسلسلات التلفزيون تتحسر الجدة على أمنية تكبر كل يوم دون أن تعرف وسيلة لتحقيقها.. أن يكتب أحدهم قصة حياتها وحكاية عائلتها وهجرتهم..وتقسم أنه سينجح أكثر من كل ما كتب من أفلام ومسلسلات عن القضية واللاجئين»(٣٤).

فالمتغيرات التي اقتحمت عالم بعض الشخصيات في هذه الرواية هي جزء من تاريخها، لكنها لم تتطور إلى نوع من التحليل والاستبصار العميق في بعض الشخصيات، كشخصية أحمد الذي غدت تحولاته خاضعة لظروف المكان أولا، دون إصغاء لدوافع ومكامن نفسية داخلية تبرر هذا التحول. خلافا لشخصية العمة التي بدت مقنعة إلى حد كبير بتغيراتها على الصعيدين الداخلي والخارجي معا حين تابعنا بشكل مؤثر بعض ما أصابها إثر موت خطيبها وهي في مادبا، إلى أن انتقلت إلى عمان فتصالحت مع زمانها، وسكن اضطراب روحها، وتغير حالها في مدينة تتغير، حتى إنها انتسبت إلى الاتحاد النسائي وشغلت بأمسيات وأطباق الخير في النادي الأرثوذوكسي. فالتطورات التي أصابتها كانت غاية في الإقناع، وهو ما لم يتحقق في تلك العلاقة التي تنامت بين موسى الحلاق وغيث اللذين التقيا على متن الطائرة، كذلك في العلاقة المتنامية السريعة بين رجاء وزياد. وكأني بالكاتبة تعمد إلى استحضار خديجة لغرض مناقشة قضية الختان التي خاضت بها الروائيات اللواتي ينتمين إلى بلدان شاعت فيها هذه الممارسة، وهي قضية بعيدة عن المجتمع الأردني.

والحال كما يقول فورستر إن الشخصية الروائية لا تكون فعلا متطورة أو مغلقة، إلا إذا كانت قادرة على الإدهاش والإقناع، وإن لم تدهش أو تقنع، فهي مسطحة تتظاهر بأنها مغلقة(٣٥).

يهمنا هنا في هذا السياق التأكيد على وظيفة الروائي الأساسية، وهي إظهار الحياة الخفية بأصولها، أي إخبارنا كما يقول فورستر أيضا عما يكمن خلف البصر في الحياة اليومية(٣٦)، فمعرفة العلامات الخارجية لشخصيات الرواية يخدمنا كقاعدة اجتماعية في بناء العلاقات الحميمة، إلا أن الروائي المبتكر يستطيع أن يفهمنا الشخصيات في الرواية فهما كاملا، فهو قادر على عرض حياة الشخصيات الداخلية والخارجية، فتظهر أكثر وضوحا من حياة أولئك الذين نعرفهم حولنا، ومن هنا تتجاوز الرواية دور الشاهد التاريخي، وتمتعنا لأنها تعطينا أجوبة أقل جمالية وأكثر صلة بعلم النفس(٣٧).

إذا كنا في هذه الرواية نناقش ما يقوله النص، فإن من حقنا أيضا-حسب المنهج الثقافي- مناقشة ما يصمت عنه النص، فالقراءة تنطق الصوامت على أسس واعية بالقوى الاجتماعية والسياسية(٣٨)، ومن ثم كان لابد من التساؤل عن سبب غياب العقل الديني بوصفه أداة تعبئة إيجابية لا تتعارض وحركة التقدم، خصوصا إذا أقررنا بأن المضي قدما في تاريخ الأمم يعتمد في نجاحه على انسجام عناصر القوة الروحية والمادية، فالروائية تستبعد كما يفعل كثيرون من الروائيين العرب إمكانية طرح شخصية إسلامية ترتبط بإرادة التغيير العام، وكأن دورهم في الروايات العربية أن يكونوا عاملا رجعيا يعبر عن عقلية الماضي فحسب، أو هيمنة قوى الخرافة واللاعقلانية ضد قوى الانفتاح والتجدد(٣٩). نحن لا نلغي وجود هذه النماذج الدينية التي تطرحها الروائية في نصها، لكننا نتساءل لم يكتفي أدباؤنا عموما بطرح الشخصيات الدينية كنماذج متطرفة دنيئة متواطئة، ويعرضون عن تقديم صورة بديلة إيجابية يمكن تقبلها والرضا عنها؟

سادسا: تقنيات السرد

تمتثل العناصر السردية المكونة لهذا النص الروائي لموجهات متعددة، تلعب دورا بارزا في تنظيم عملية الحكي، وهي في مجملها تتراوح بين حضور واضح للراوي الخارجي العليم، الضليع في معرفته الشاملة بكل شيء، وحضور مكثف لرواة هم في الأصل شخصيات رئيسية في القصة، يشاركون في أحداثها.

في النمط الأول يظهر الراوي شاهدا متتبعا لمسار الحكي، ينتقل عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك في أحداث القصة، ويقوم بتنظيم عملية السرد بأسلوب لا يخلو من التحليل والاستنطاق والوصف. من المهام التي يقوم بها هذا الراوي أيضا أنه يخضع بناء الرواية لنسق متسلسل تقريبا، ويقوم بحالات القطع والاسترجاع والعودة إلى الوراء عند الضرورة، بغرض عرض خلفية الشخصيات وتواريخها الذاتية. كما فعل باستحضاره ما كان من مواجهات بين غيث ووالده جراء الخلاف الإيديولوجي بينهما، أو بالانهماك التفصيلي بتاريخ العمة الشخصي، مما أحدث تخلخلا في النظام الزمني، لكنه لم يؤد إلى تعقيد في ضبط التدرج الزمني.

يحضر الراوي العليم أحيانا ليستبق الحدث، إذ يشير إليه مسبقا، لكنه يعمد إلى تأجيله بغرض خلق نوع من التشويق. ففي حديث أم احمد عن سر ثروة عائلة الطيراوي نجد الآتي: «ما عرفوا شكل المخيم، وظلت مناخيرهم في السما، وبناته يصدقن أنهن بنات مختار..طبعا فلوسهم معهم ولم يحتاجوا أحدا، وليس مالهم فقط، بل وتحويشة مختار العباسية»(٤٠).

وهو ما يتبعه الراوي العليم بالقول: «لم تبح متى ولماذا حملت لهم كل هذا الغل»(٤١).

والراوي العليم الذي نتحدث عنه في هذه الرواية كثيرا ما يقوم بإدراج حكايات ثانوية في سياق الحدث الرئيس، فيقدم فقرات كاملة قد لا تسهم في عملية تنمية الحدث، وإنما تغني الحالة النفسية للشخصيات، وقد يقدم لنا رؤية سردية تتدخل في إسقاط سمات كريهة على بعض الشخصيات، كما فعلت وهي تتحدث عن زوج نوال.

في هذه الرواية أتاح السرد على نحو جلي جانبا من الحرية، وهو ما كانت له تجلياته في النمط الثاني، حيث توفرت الإمكانية لكثير من الشخصيات بأن تتدخل وتعترض وتبدي كل ما ترغب فيه من آراء، فيما يعد تأسيسا لحوارية خصبة بين الأصوات السردية، وهو ما ترك المجال واسعا للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله استنادا إلى قناعاته الخاصة. من ذلك قصة عائلة الطيراوي حين قدمت من خلال أكثر من وجهة نظر واحدة، فالظروف أفلحت في تمزيق أواصر العلاقة بين العائلتين، لذلك قد لا يبدو ما قدمته أم أحمد من تفسير لسر ثروتهم صادقا، ومن هنا جاءت رواية أخرى تحكيها الجدة من عائلة الطيراوي لحفيدتها، وهو ما يجعلنا نعتقد أن الروائية تكتفي بكلام الشخصيات وكأنها تروي ولا تبتدع، وهو ما يعززه صوت نستمع إليه رادا على أم احمد ينهرها «عن قول حرام، فعلم ما حدث عند الله وحده.. والرجلان قابلا وجه الكريم»(٤٢).

والد رجاء زوج محاسن الطيراوي الذي ترك بيته واختار أن يتزوج سكرتيرته، ترك أمر الحكم عليه للقارئ أيضا، فمن منظور ابنته «يلح التعاطف مع والد جمح به هواه وأسلم له قياده، فتقاومه..تتفهم في لحظات أخرى وتعذر وهن عاشق وتغفر جنون الهوى»(٤٣).

وإن كانت نهاية ما حل بالوالد لا تخلو من تعليمات نصية موجهة للقارئ، فرجاء «توسطت عند أمها ليعود إلى الجزء الغربي من البيت ..محطما يائسا أغلق سامي محمود حياته والجزء الغربي من بيته، لا يغادره إلا لضرورة»(٤٤).

بعض الشخصيات أعطيت هيمنة مطلقة في سياق السرد، وبعضها الآخر استبعدت كفواعل في البنى السردية، وسلبت حقها في في الإعلان عن نفسها. فالجدة بما هي مكون للذاكرة الفلسطينية تروي العديد من المشاهد المأساوية للاجئين نصبت خيامهم على مشارف رام الله.. منهم قاضي حيفا جبرائيل خوري «فوق التراب كسرت نظارته وتاه البصر، وحين لم يستطع الوقوف بكى..قاده الشرطي إلى خيمة منفردة..سجلوا أمام اسمه سطرين: «مجهول الهوية، لوثت النكبة عقله.. يعتقد انه الملاك جبريل وسيحكم بين الناس»(٤٥). كما تروي قصة الثروة التي جمعها زوجها في الكويت«موظف أمين شجاع خاطر بحياته ليحافظ على المال العام، وعينوه مسؤولا عن رواتب الموظفين في بلدية الكويت»(٤٦). تأكيدا على أمانة شكك فيها الناس(أم احمد، وزوج محاسن).

«تحب رجاء قصص جدة تتوهج ذاكرتها بالتفاصيل.. امرأة خلقت لتروي»(٤٧)

سابعا.المكون الأنثوي

وهو ما يمكن التأكيد عليه في هذه الرواية عبر بحث في مواطن تمكنت فيها الكاتبة من تمثيل عالم المرأة جسديا وثقافيا ونفسيا.

بداية، يبدو جليا للقارئ أن مكونا أنثويا واضحا يتوارى في ثنايا الرواية، يبدأ بنشاط أنثوي عبرت عنه الجدة التي أسهمت في تكوين عائلة الطيراوي، فقد «تعبت وكدت حتى استعادت للعائلة مكانتها وثروتها»، وتظهر في الرواية حقول دلالية متعددة تنتمي إلى عالم المرأة، من ذلك :التفصيل والخياطة، إعداد كبيس الزيتون بطريقة خاصة، والكبيس والمخلل، وشراب الرمان، ومربى المشمش والتين في مدينة تشتهر بزراعته. وهو ما مكنها من ادخار عشرين ليرة ذهبية أعطتها لزوجها قبل سفره إلى الكويت. وفي ذلك تفعيل لصورة المرأة ودورها ومكانتها.

كذلك فإن الرواية تحتفي برؤية سردية جلية تعبر عن ذات أنثوية، فهي من يوثق حركة الشخصيات في الزمان والمكان والعلاقات الاجتماعية، فيغدو القارئ أمام حالة كشف واستبطان داخلي لشخصية المرأة ورؤيتها السردية، تحمل تأكيدا للتجربة الذاتية التي تقوم بروايتها. كذلك لا تخلو الرواية من صورة إيجابية تمثلها نوال في تمردها و رفضها للخضوع والرضوخ لرجل لم تستطع تقبل أفعاله الشنيعة. «طلع غيورا وشكاكا.. ويا ويلي لو فتحت نافذة في غيابه»(٤٨).

وتروي عن نوال أيضا: «صادقها منذ كبرت.. تخيفه أحيانا.. حادة جريئة وتريد أن تعرف. مطلقة جميلة حتى في غطاء الرأس وجلبابها.. والرجال كما تصفهم: تندب في عين الواحد منهم رصاصة.. يفكرون أن كل طائر يؤكل لحمه، وأن المطلقة أو الأرملة سهلة»(٤٩).

النص برمته يكشف غليانا حسيا وعاطفيا نسائيا بأشكال متعددة؛ فخديجة السودانية كانت وسيلة لتقديم قضية خاصة بالمرأة، وإن كانت بعيدة عن المجتمع الأردني، لكنها من خلال خديجة أيضا تمكنت من طرح العبء الذي على المرأة تحمله إن لم تنجب، حتى لو كان زوجها هو السبب، إذ كان عليها أن تدعي أنها هي السبب إعلاء لمكانة زوجها في المجتمع.

أما سعدية (البغي)، فتطرحها ضحية لرجل أوقعها في الحب وتخلى عنها، لينبذها المجتمع بعد ذلك. أما محاسن الطيراوي، فقد تمكنت الرواية من سبر نفسيتها على نحو عميق يتسم بالواقعية الشديدة، فهي بداية «مدرسة جاوزت منتصف الثلاثين، ولم يتقدم لخطبتها أحد..قصيرة، سمينة»(٥٠). حين اغتنى زوجها عض يدها، فأصبحت «تثور لغبار اندس في خرم من أثاث. تصرخ لزيادة أو نقص ملح في طعام. تتشاجر لثياب لم يعلقها صاحبها في الدولاب بمجرد خلعها»(٥١). تلجأ عن طريق الخادمة إلى ساحر في سيريلانكا يقرأ الغيب، أقنعت نفسها أن زوجها مسحور أو عمل له عمل، والسحر والحسد مذكوران في الأديان.

جدير بالذكر هنا أن الكاتبة، وإن استخدمت بعض المواقف المرتبطة بالجنس، إلا أنها كانت تدمج ذلك دمجا قويا في سياق الحكاية، فتكون بذلك قد ابتعدت عن السرد الكثيف حين يأتي الاهتمام بالجسد على حساب البناء العام للحكاية، فتبدو بعض المقاطع وكأنها ألصقت بالنص لغرض الإثارة البحتة(٥٢).

والكاتبة إذ تستحضر شبكة متداخلة من الخلفيات التاريخية والتطلعات والقيم النفسية والشعورية المتعلقة بعالم المرأة، إلا أنها تتجنب الخوض في التنازع السائد القائم على التفاضل بين الرجل والمرأة. فأحمد على سبيل المثال أبدى موقفا مشرفا إزاء تهم زوج أخته لها

فقد «أطبق على عنق زوجها ووضع الموس في بطنه» وطلب منه أن يطلقها «وأنا جاي إما قاتل أو مقتول»(٥٣). ولعل ذروة هذا الأمر يبدو على نحو جلي في الفصل الأخير من الرواية، حين هرعت نوال الأخت، ورجاء الحبيبة، وخديجة الزوجة، وكذلك هبة الزوجة باتجاه أماكن التفجير في مشاهد عاطفية متنامية تذكرنا بأهمية استحضار المرأة في مثل هذه المواقف.

«وصلت نوال وقد توحشت بالرفض». «انهارت فوق الإسفلت برودة تتمرغ بجزعها»(٥٤).

«وصلت رجاء تسابق جزعها وحرقة البكاء الصامت»(٥٥).

«وزوجته تناشد الله والمسيح والعذراء أن يحفظوا غيث»«تهاوت قدرة هبة واحتمالها.. لن تقبل بغيث أشلاء دامية»(٥٦).

«بهلعها وثوبها المنزلي الرقيق اندفعت حاسرة دقت أبواب جيرانها.. تسابقت نخوة الرجال للبحث عنه في الفنادق، وهدهدت النساء ذكرها وبكاءها الهستيري»(٥٧).

هذا لا يعني أن مكونا ذكوريا يدينه العمل قد غاب عن الرواية، فطلاق نوال تتحمل مسؤوليته هي، لذلك يقول أبو محمود: «البنات منذ أصبح في أيديهن مصاري لا يصبرن، ونسوان زمان ملائكة..»(٥٨).

ويخبر أحمد عن زوجته أم محمود: «كنت أسافر شهورا وهي مثل دجاجة حاضنة صيصانها.. يا عمي الفلوس أسكتت الناس عن البنات وعمايلهن»(٥٩).

أما مسجل المحكمة فإنه يعلق بالقول: «البكر في هذه الأيام لا تجد عريسا، مش مطلقة ومسخمة؟»(٦٠).

«ويا سيدي القانون يحابي المرأة! وإذا صدر قانون الخلع فستقفز النسبة إلى غير المتوقع....يخلع رقبته من يوافق النسوان على مطالبهن»(٦١).

أما أم نوال فتعلق: «وليس كل الرجال مثل هذا البغل، ولا كلهن عنيدات ورأسهن ناشف مثلها، والمستورة تتحمل مهما رأت أو قاست»(٦٢).

وأخيرا نقول : أرادت الكاتبة بروايتها تفجير بعض القضايا المهمة الحساسة في المجتمع الأردني، منها:

الانتماء العقائدي، قضية الانسلاخ وإعادة الاندماج في وسط اجتماعي آخر، التحول المكاني وأثره، اعتماد شيوخ البرامج الفضائية بغرض إعطاء مشروعية لقمع المرأة، إضافة إلى حديث مفصل عن علاقة الفلسطينيين مع أهل السلط، وهي علاقة قديمة قبل النكبة وقيام إسرائيل، «بدأت يوم هج السلطية إلى القدس ونابلس بداية القرن العشرين بعد الحرب العالمية الأولى، فحضنهم أهلها وأكرموهم، وصاهر كثير من شبابهم عائلات نابلسية، ولم ينس أهل السلط المعروف أبدا»(٦٣).

وحين لا يحصل أحدهم على شهادة في الغرب، يكون الكذب دائما جاهزا في مجتمعاتنا، فأم غيث تبرر ترك ابنها الدراسة في أمريكا بسبب عدم توفر العينات فيها. وحين يغتني أحدهم، تبدأ الإشاعات والأقاويل المتعددة. «لا أحد يعلم كيف جمع جليل وهبة ثروته الطائلة في السعودية: أقوال كثيرة منها أنه استثمر أموال الثورة الفلسطينية وشغلها لحسابه»(٦٤).

كذلك حاولت أن ترصد تحولات أصابت الشباب الأردني، دفعت بعضهم باتجاه الحشيش، والبعض الآخر باتجاه الأشرطة الدينية. والروائية ما فتئت في أكثر من موقع في الرواية تذكر بما يدور بين الناس من حديث عن علامات الساعة عند أم أحمد وخطباء المساجد، وهي تفعل ذلك على نحو متكرر يعبر عن حنق لدى الكاتبة، يدفعها إلى التعامل مع هذه الظاهرة باعتبارها مؤشرا ثقافيا سلبيا، إذ يكتفي بسطاء الناس حال وقوع الكوارث بتفسيرها على هذا النحو، بعيدا عن أية إمكانات فاعلة أخرى يمكن استحضارها للقضاء على ما في المجتمعات من ظواهر أو تحولات سيئة. وهو ما دفعها إلى الاستخفاف بما يقال عن شجر الغرقد، باعتباره الشجر الوحيد الذي يستطيع اليهودي الاحتماء به يوم تأتي نهايتهم. والكاتبة فيما تطرح تتبع ما تقوله إحدى شخصياتها لمن أراد أن يكتب. «لو كتبت ما تحسين به دون اعتبار لمشاعر أحد، أو الخشية من نتائج ما تكشفينه على الآخرين وعلاقتك بهم، فسيكون إبداعا متميزا بالتأكيد.. ومهما كانت قسوته أو بشاعته أو نتائج كشفه»(٦٥).

ويصبح واضحا من خلال الأمثلة السابقة العديدة أن الروائية تلتقط أبرز الأحداث السياسية لتنسج صورة اجتماعية وأخلاقية لما كان يجري عبر السنوات الأخيرة التي سبقت الحدث الأكبر في هذه الرواية، فالسياسي يدخل في التفاصيل الدقيقة في حياة الناس، والجميل في هذه الرواية أنها تمسك بالعديد من الخيوط معا، تاركة الكثير من الفراغات التي تريد من القارئ أن يملأها، فعلى الرغم من وجود تعليمات نصية لا يخلو منها أي عمل أدبي، توجه القارئ نحو فهم معين، إلا أن الكاتبة على الأغلب كانت تمزج بين الخاص والعام، أو بين الشخصي والسياسي على نحو موفق؛ فما يحدث على مستوى الوطن لا ينفصل عما يحدث على مستوى العائلات والأفراد.

والكاتبة تعمد على نحو بارز إلى وصف واقعها بلغته المباشرة حين تكتب الحوار، وبالتالي جاء هذا الحوار قريبا من العامية

«-ستوب إت بابا! ترست مي.. ليست مشكلة، حفظت المطارين من الانترنت ولن أتيه في أي منهما..

-دونت ووري راح أبعتلكم ماسيج آز سون نوصل باريس..قالها بطريقة العربيزي حين يخلط شباب عمان العربية بالإنجليزية.(٦٦)». بينما بقيت لغة السرد هي الفصحى، مع تفاوت ملحوظ في لغة السرد أيضا وفقا للحدث الذي تغطيه، وللشخصية التي تتحدث عنها، فلكل منها ملمحه الخاص، تبعا للموقع الاجتماعي الذي تنتمي إليه.

١- الأطرش، ليلى، رغبات ذاك الخريف، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠١٠.

٢- إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ص٥٣٨.

٣- سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص٥٨.

٤- نفسه، ص٦٦.

٥- إبراهيم، رزان، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٣، ص١٢.

٦- إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربي، مرجع سابق، ص٥٤٠.

٧- إبراهيم، عبد الله، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٤.

٨- راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخانجي، دون سنة الطبع، ص٧.

٩- إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٦ .

١٠- الرواية، ص٣٠٤.

١١- الرواية، ص٣١٢.

١٢- الرواية، ٣٢٠.

١٣- لحمداني، حميد، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص٦٥.

١٤- نفسه، ص٥٤.

١٥- الرواية، ص٢٦.

١٦- الرواية، ص١٧٩.

١٧- الرواية، ص٥٥.

١٨- الرواية، ص١٥٤.

١٩- الرواية، ص٢٥.

٢٠- الرواية، ص٩٧.

٢١- الرواية

٢٢- الرواية، ص١٠٦.

٢٣- الرواية، ص٩٩.

٢٤- الرواية، ص١٠٢.

٢٥- الرواية، ص١٠٣.

٢٦- الرواية، ص٥

٢٧- الرواية، ص٥.

٢٨- الرواية، ص١١٢.

٢٩- وهو، أي مصطلح تيار الوعي، غير مفاهيم الرواية تغيرا مهما، إذ اعتمد توغلا في تصوير أعماق الشخوص وخباياها، وجعل مكنونات الذات في متناول التشريح والتفصيل في السرد، مما يعد خرقا للمألوف الروائي الذي كان سائدا، انظر إبراهيم سبتي، فرجينيا وولف، سباق الرواية مع الموت، أدب وفن، ٢٠١٠/٦/١١.

٣٠- الرواية، ص٣٦.

٣١- الرواية، ص١١٧.

٣٢- الرواية، ص٢٨٣.

٣٣- الرواية، ص٣٩.

٣٤- الرواية، ص٦٤.

٣٥- إ.م، فورستر، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، ط١، طرابلس، ١٩٩٤، ص٣٦.

٣٦- نفسن، ص٣٨.

٣٧- نفسه، ص٥٠.

٣٨- إبراهيم، رزان، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص١١.

٣٩- نفسه، ص٢٢١-٢٢٦. وانظر برهان غليون، نقد السياسة والدين، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣، ص٢١٩،ص-٢٢٦.

٤٠- الرواية، ص٢٩.

٤١- الرواية، ص٣٠.

٤٢- الرواية، ص٤٠.

٤٣- الرواية، ص٢١٩.

٤٤- الرواية، ص٢٩١.

٤٥- الرواية، ص٩٥.

٤٦- الرواية، ص١٣٠.

٤٧- الرواية، ص٦٩.

٤٨- الرواية، ص٥١.

٤٩- الرواية، ٤٣

٥٠- الرواية، ص٦٦.

٥١- الرواية، ص١٥٧.

٥٢- إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربي، مرجع سابق، ص٦٤٣.

٥٣- الرواية، ص٥٣.

٥٤- الرواية، ص٣٠١.

٥٥- الرواية، ص٣٠٢.

٥٦- الرواية، ص٣٠٥.

٥٧- الرواية، ص٣١٦.

٥٨- الرواية، ص٥٣.

٥٩- الرواية، ص٥٤.

٦٠- الرواية، ص٥٤.

٦١- الرواية، ص٥٤.

٦٢- الرواية، ٦١.

٦٣- الرواية، ص٦٨.

٦٤- الرواية، ص٢٣٣.

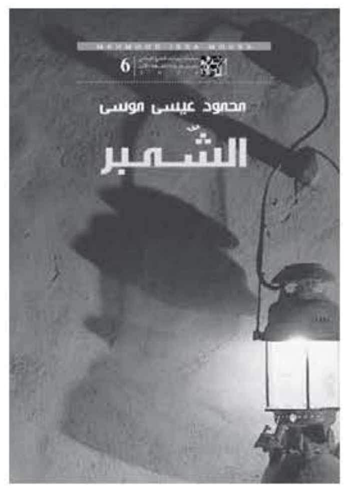
٦٥- الرواية، ص١٨٥.

٦٦- الرواية، ص٣٦-٣٧.

" الشمبر" رواية محمود عيسى موسى

دراسة في البنية الفنية

عـبــدالله رضـــوان



مدخل:

تنطلق هذه الدراسة من بدهيتين رئيستين ، الأولى: ان المعاني على الطريق كما قال شيخ النقاد العرب "الجاحظ"، بالتالي فإن الشكل / البنية القادرة على تحويل الموضوع الى ثيمة فنية هي الاساس في مجمل العملية الفنية . أما الثانية فتتعلق بالموضوع وتتمثل في التأكيد على ان الموضوع مهما جلّ وعلا شأنه فلا أهمية له في الفن عموما الا بقدر تحديد زاوية الرؤية والموقف من الحياة، وإنما الأهمية مرة اخرى للثيمة الفنية ، اي للتحولات الفنية للموضوع وليس للموضوع نفسه .

فاذا انتقلنا بعد ذلك للحديث عن البنية الفنية في رواية الشمبر لمحمود عيسى موسى ، فاننا نتوقف امام عدد من النقاط أبرزها :

أ- استراتيجيات السرد :

الملاحظة الأولى التي تبرز عند دراسة بنية الرواية ان السرد جاء مفتوحا على اتساعه دون ضابط ، ودون توجيه، فلا وجود لاستراتيجية سردية محكمة مدروسة تضبط مسار السرد وتحدد ايقاعه ،بل جاء البناء يعتمد مبدأ التراكم التدريجي معتمدا اسلوب التجاور المكاني ل(٧٢) مقطعا متجاورا دون ضابط فني / موضوعي أو دلالي يقنعنا بوجود استراتيجية سردية مدركة ومقنعة معا. فالسائد في هذا العمل هو غياب الوعي البنائي ، مع ترك الأمر مفتوحا على اتساعه لكل ما يرد على بال الروائي في لحظة الكتابة، وقد عملت هذه السياسة المفتوحة على اعطائنا عملا هو أقرب الى مخطط روائي، أو رواية بكتابة ثانية ربما ، أو مشروع / مختبر روائي لم يتم الانتهاء من تحريره روائيا ليكون عملا بنائيا متكاملا، فجاء البناء بحاجة الى إعادة تحرير (حذف وإضافة وبناء) .أي اننا نتحدث هنا عن تسيّب بنائي ما لبث ان عكس نفسه على شخصيات العمل كما سنرى لاحقا .

ناقد من الأردن.

وقد يتساءل البعض حول إمكانية اعتماد " التجاور المكاني " كاستراتيجية سردية ، وهنا أشير الى استحالة تحقيق ذلك الا في حالة واحدة فقط وهي اعتماد اسلوب وجهات النظر في تقديم السرد ، وذلك بهدف إنارة المشهد/ الشخصية من أكثر من جانب ، أما في باقي الحالات السردية الأخرى فإن اسلوب التجاور المكاني يعتمد دائما مبدأ فتح السرد على اتساعه دون إمكانية تحقيق إغلاق مقنع فنيا،كما انه اسلوب يظل قابلا لكل شيء ولكل إضافة جديدة، من هنا كان يمكن لرواية " الشمبر " مثلا ان تمتد لضعف حجمها الحالي ، أو أن تتقلص الى النصف .

(I)

كما ونتوقف امام الأشكال البنائية التى اعتمدها الروائي في تقديم روايته ، فالمدقق يرى سيطرة شبه كاملة للسرد الوصفي المقدم من خلال الراوي كامل المعرفة ، وعبر ضمير الغائب غالبا ، الا في حالات قليلة ، حيث تم استخدام ضمير المتكلم ، وبخاصة حين كانت الشخصيات الرئيسية تتحدث عن نفسها (الشمبر) مثلا ، على ان هناك غياب شبه كامل للتقنيات الروائية الحديثة من مثل : القطع ، المشهد السينمائي ، التداعي ، اسلوب وجهات النظر ، إذ اكتفى الروائي بالسرد الوصفي مع استخدامات قليلة للتناص ، وبخاصة في بعض أطروحات " ماركس" خلال الفترة الجزائرية ، وكذلك التناص عبر استخدام كلمات أغنية " يا شط اسكندريه ، مع تضمين لبعض المقطوعات الشعرية ، لكن تقنيات الحداثة المعروفة تكاد تكون غائبة في الرواية ، علما بأن تعدد الشخصيات ، وتعدد الأمكنة ، وتعدد الموضوعات يتيح استخدام مختلف التقنيات الروائية ، مع التذكير بان عدد صفحات الرواية قد وصل الى (٤٥٨) صفحة بالتالي تقديم إتاحة زمانية وحدثية تبرر استخدام تقنيات الرواية الحديثة والمتنوعه.

ب- بناء الشخصيات :

تصنف رواية(الشمبر) ضمن رواية الشخصية في التصنيف الكلاسيكي للرواية ، فهي تعتمد اسلوب بناء الشخصية وتقديمها باعتبارها بؤرة العمل ، اما الاحداث عبر زمانها ومكانها ، فهي خادمة الشخصية وصانعتها في تبادل أدوار يعمل على تحديد الشخصية كحالة او كبنية فنية ، سواء أكانت شخصية رئيسية (الانموذج الفني) او شخصية فرعية (الشخصية النمطية) .

ويلاحظ المدقق في شخصيات الرواية بحثا عن الشخصية الرئيسية فيها ، ان الشخصية المركزية في الرواية ظلت حتى الثلث الاخير من الرواية تتراوح بين شخصيتين تتبادلان البطولة ، وهما شخصية (الشمبر) الموسومة الرواية باسمه ، ثم شخصية (ازدور) ، ليحدث في ثلث الرواية الاخير تحول في الشخصية الرئيسية لصالح (أزدور) على حساب او بدلا من شخصية (الشمبر) ، اي اننا اذا حاولنا البحث عن الانموذج الفني المعبر باعتباره الشخصية الفنية الرئيسة فاننا نجد ان شخصية " أزدور" هي التي تحتل المشهد وليس شخصية " الشمبر " التي تبدو في مجمل النص وكأنها احدى التجليات الفرعية لشخصية " ازدور " النموذجية، هنا نتساءل : ما هو المبرر الفني لتسمية الرواية باسم " الشمبر " اذن ؟ وبخاصة وان " ازدور" هو بؤرة النص وليس " الشمبر " .

وكم كنت أتمنّى لو أن الروائي قد لجأ الى إدغام شخصية الشمبر بشخصية أزدور ، عندها يمكن تحقيق انموذج فني راق وغير مسبوق ، لكن الروائي حافظ على انفصالهما حتى النهاية ، وظل عالم الشمبر ممايزا ومفارقا في عدد من النقاط عالم أزدور مما عمل على تداخل الشخصيتين النسبي مع بقائهما منفصلتين ، بالتالي إضعاف الشخصيتين بنائيا لعدم اكتمال أي منهما.

(٢)

الملمح الثاني في موضوع شخصيات الرواية اننا نجد انفسنا أمام سيل من الشخصيات الرئيسية (أزدور، الشمبر ، رشيده ، العيوف ،كارولين ، ابراهيم التوت، عبدالقادر التل ، هوية) وغير ذلك الكثير، بينما تكاد تنحصر الشخصيات الثانوية أو النمطية في نساء "أزدور" والقليل من نساء " الشمبر" ، هذه السيطرة لعدد كبير من الشخصيات الرئيسية عملت على الحد من قدرة الشخصية المركزية " أزدور" ، لأن تصل مرحلة النمذجة الفنية لتكون معبّرة عن طبقة اجتماعية مثلا ، او عن نموذج فني مميز.لقد أضاع هذا الاكتظاظ الشديد للشخصيات الرئيسية وشبه الرئيسية المقدرة على تحقيق تمثيلات الانموذج الدالة اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا بشكل انموذجي ، وبالتالي ترك الباب مفتوحا لأن تأخذ كل شخصية حضورها على حساب الشخصية الرئيسة حسب رغبة وميل القارئ واختياره .

على ان المشكلة البنائية في مجال الشخصيات في الرواية انما تتمثل في الاختلاط والتداخل الشديد بين " الشمبر " وبين " أزدور " ، بل ان الروائي نفسه قد وقع في مثل هذا الخلط حين تداخلت معه الشخصيتان معا في احدى مشاهد الرواية ، فبعد ان كان الحديث عن " الشمبر " واستذكاراته وتحليلاته ، ينتقل الحديث فجأة الى (أزدور) ، مستذكرا بيته في " صفورية " ، (انظر الرواية ص٣٢٣)وهذا مؤشر دال على تداخل واختلاط الشخصيتين معا .مع بقاء شخصية (أزدور) شخصية رئيسية مسيطرة .

واذا حاولنا ونحن في مجال الحديث عن بناء الشخصيات في رواية (الشمبر)التعرف على انماط الشخصيات النسوية فيها ، فإن اول ما يستوقفنا هنا اننا نتعامل في الغالب مع شخصيات نسوية متعددة الانماط، ومتنوعة السلوك ، على ان الشخصية النسوية المختلفة ذات الدور القيادي اجتماعيا واقتصاديا هي شخصية "هوية " وان ظلّت تتشابه مع باقي الشخصيات النسوية بانشغالها المركزي بالموضوع الجنسي باعتباره موضوعا مسيطرا ، وكذلك بتعلقها المرضي بشخصية(أزدور)، الشخصية الكارزمية التي تلهب جميع النساء اللواتي يتعاملن معه ، شرقيات ، من العجم ، ام اوروبيات ، واذا كانت هذه الصفة (تعلق النساء شبه المرضي بشخصية أزدور) قد ساعدت على تمييز شخصية (أزدور) فنيا ، فإنها كذلك قد زادت من تركيز الخطاب الجنسي ومن تفاصيل العلاقات النسوية وتعددها ، وقد جاء ذلك كله على حساب الخطاب المعرفي / السياسي الذي جاءت الرواية لتقوله ، وهكذا تقدم الخطاب الجنسي الذي ابرز ولع النساء شبه المرضي ب(أزدور) على حساب الخطاب المركزي في الرواية، والتي اراد الروائي فيها ان ينير حقبة سياسية مهمة من تاريخ تشكل المجتمع الاردني بعامة ، مع رصد وتأريخ للتجربة السياسية اليسارية ممثلة بتجربة الحزب الشيوعي الأردني بخاصة .

كما ان ما يستوقفنا عند الحديث عن الشخصيا ت انما يتمثل في اختلاط الشخصيات الوقائعي(الموجودة فعليا في الواقع التاريخي اليومي مثل شخصية عبدالقادر التل والشيخ الجليل أحمد سلمان محافظه) ، مع الشخصيات الفنية ، وهو ما سبّب اختلاطا في الجانب المعرفي الذي تقدمه الرواية ، مما يربك المتلقي في مجال دقة تعاملـه مـع المعـرفي في الـروايــة ، فنحـن لا نتعـامـل هنا

(٣)

مع رواية تاريخية بالمفهوم النقدي للرواية التاريخية ، ولكننا نتعامل مع رواية فنية تستند في عدد من مشاهدها، او محطاتها الى أحداث ومشاهد تاريخية ، وفي يقيني ان هذا الخلط في الشخصيات وبالتالي الوقائع في جانبها المعرفي هو خلط غير مبرر عمل على ارباك وارتباك العمل والمتلقي معا . وهذه مسألة تنقلنا الى التساؤل عن المبرر الفني لطرح وثائقية زيارة ماركس للجزائر ، ومدى علاقة ذلك بأحداث متعلقة بمدينة اربد وعمان بل وحتى بلغاريا، هناك إقحام بنائي لحقائق معرفية ليست ذات علاقة بالمتن الروائي ، وهو ما يسبب بدوره ارباكا بنائيا ومعرفيا ، وبخاصة ان التضمين جاء وثائقيا وليس فنيا

ج – في لغة الرواية .

يمكن وصف الجملة اللغوية المستخدمة بصيغة مسيطرة في رواية "الشمبر" بالجملة الخبرية الواصفة ، وهي في الغالب جملة تصف المشهد أو الحالة عبر جمل إنشائية خبرية تكثر فيها النعوت ، مع ميل الى توصيفات دالة توحي بخصوصية الشخصية أو المشهد المقدم ، واللغة في الغالب سهلة المعاني مباشرة الدلالة مع تطعيمها بعدد من الاستخدامات الشعرية البسيطة ، كما انها جمل طويلة في الغالب ، تميل الى الإطالة في الوصف ، والإسهاب في طرح الموضوع من أكثر من زاوية ، مع تأكيد عدد من الصفات والنعوت القريبة في احالاتها ودلالاتها من نفس المعنى ،لكنها تظل في الغالب لغة غير مشعرنة، تنقل الحدث وتصف الشخصيات بشكل واضح ومباشر ، وللتدليل على بنية لغة الرواية نقتبس المثال الآتي :

"واربد مدينة هادئة، ساكنة،بلا شاطيء يا شط الهوى، أعدّت برنداتها ونوافذها لتظلل الحب المسروق ، وعبّدت شوارعها مدارج للغزلان وأرجل العشاق الصغار، ذلك، حال شارع بغداد، شارع الحبّبيبةالذي كان يترنح تحت لهفتهم وسخونة مشاعرهم، من مبنى البريد ومغفر المدينة وسينما سمير حتى يصل ذروته عند كامب قروق"

(الرواية ص ٣٩٥)

في المقطع السابق نجد التالي :

١- في البنية :

هنالك تزاوج بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية بشكل متداخل بهدف ايصال او نقل خبر او اخبار، عبر توصيف واقعي لما هو موجود او قائم في الوقائع اليومية، مع ميل الى توظيفات شعرية جمالية من مثل (الحب المسروق ، و مدارج للغزلان). مع توافر عدد كبير من الصفات / النعوت ، والمترادفات اللفظية .

(٤)

٢- في الدلالة :

تقديم وصف عام للمدينة بعين الراوي العليم ، مع تركيز على أحد شوارعها ، واعطائه إضاءة تفصيلية ، مع تقديم والتقاط جمهرة من اسماء الامكنة ، وهذا هو الاسلوب السردي الذي اعتمده الروائي في تقديم المكان، عبر رصف متواليات مكانية متجاورة لالتقاط المكان / الامكنة المحيطة بالحدث .

ومن موقع آخر نختار هذا الوصف لإحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية ، وهي شخصية " هوية " سيدة مدينة / قرية " العدسية" في الاغوار الشمالية إذ يقول :-

" وهوية سيدتها،امرأة قدّ قدّها من دهن وزيت وعصيروعجينة ، كالعجينة من خلاصات حلوة ومرّة وحامضة، عجنت بزهر الليمون الممهوك بقشور الخشخاش والبرتقال والبوملي واليوسف أفندي وقرون الخروب وورق الحبق المجفف وروح الياسمين البلدي وأعواد القرفة وزيت مسامير القرنفل ...الخ "

(الرواية ص ٣٩٩/٤٠٠)

يمثل هذا المقطع انموذجا مثاليا للجملة السردية الواصفة في لغة الرواية ، وكما نلاحظ فالجملة اسمية في الغالب تعتمد الافراط في الوصف ، والاسهاب المبالغ فيه في توالي الاضافات والنعوت، هذا الاسلوب في بناء الجملة هو المسؤول اساسا عن هذا الافراط في طول الرواية، وبخاصة وان هذا الاسلوب البنائي في النسق اللغوي السردي قد تعاضد مع اسلوب بنائي آخر في السرد الا وهو اسلوب التجاور الكمي ، وهما عاملان ساعدا أو أدّيا الى امتداد الرواية ل ٤٥٨ صفحة ، بل ان الرواية بشكلها الحالي قابلة للامتداد الى ما لانهاية طالما ظلّ الروائي قادرا على الاضافة.

د – مشاهد مميّزة :

يلحظ الدارس لرواية الشمبر تمايزات جمالية مختلفة بين مشاهد الرواية ، ذلك ان تفاوتا يبدو جليا بين مشاهد امتلكت تجلياتها السردية والدلالية معا بما يؤكد تميّز وقدرة الروائي على تقديم جماليات عالية في بناء المشهد/ الفصل الروائي ، مما يجعل من بعض هذه المشاهد ، لجمالها البنائي ، ولتعدد ولعمق احالاتها الدلالية والمرجعية، انموجا مثاليا للمشهد/ المقطع الروائي ، وهو ما يذكرنا بعمل محمود عيسى المتميز الموسوم بعنوان " حنتش بنتش " الرواية التي تمثل بحق ملحمة المنفى الفلسطيني ، وهي الرواية التي لم يستطع الروائي تجاوزها حتى الراهن ،

(0)

ليتشابه في ذلك مع عدد من روائيينا، حيث ظلّ العمل الروائي الأول هو العمل المسيطر الذي لم يتم تجاوزه ، والامثلة معروفة جيدا .

من هذه المشاهد المميزة في رواية الشمبر كل من :

(حليب الحلبلب،حكاية الجدة عن الأخوة الخمسة ، مشهد المزبلة والجنين الملقى فيها ،لقاء الشمبر مع عيوف بوجود ابنتها ،الكلب قيصر، مشهد عزيّة).

هذه مشاهد تستحق ان تكون انموذجا يحتذى في بناء المشهد الروائي ، لاكتمال المبنى والمعنى معا ، حيث تلتقي جمالية السرد مع خصوصية وتميز الاحالة المعرفية ، بالتالي تحقق الشرط الفني باكتماله.

• (محمود عيسى موسى ، الشمبر ، وزارة الثقافة،عمان،ط١ ،٢٠٠٩)

مسرح الصــورة

(في عروض ومناهج قسم الدراما في جامعة اليرموك)

◄ محمـد يوسف نصّــار

◄ مقدمة الدراسة :

أحدث قسم الدراما منذ تأسيسه عام ١٩٨٢ تغيرات جذرية في الحياة الاجتماعية والفنية ، وفي ثقافة فنون العرض المسرحي ، حيث انتقل من العروض التقليدية إلى عروض حديثة وذلك من خلال :

أولا :

الخطط الدراسية المتوافقة مع أحدث الخطط المعتمدة في المعاهد والكليات والأكاديميات المماثلة في العالم.

ثانيا :

من خلال تعيين قسم الدراما لأشهر الفنانين من الأكاديميين العالميين والعرب والأردنيين . وعلى رأسهم البريطاني ايان كلاذرز.والمصري عبد الرحمن عرنوس والعراقي عوني كرومي وآخرون هذا أيضا إلى جانب كفاءات أردنية من خريجي المعاهد العالمية والعربية مثل : أمريكا وبريطانيا وإيطاليا وأوروبا الشرقية ومصر والعراق .

فالأول (ايان كلاذرز) على سبيل المثال عمل على تطوير حس الممثل وإمكانياته التعبيرية وحاول اكتشاف عوامل الممثل الداخلية وإثارة مخيلته من خلال مشاهد تدريبية مرتجله في فن التمثيل الصامت ومن خلال إجراء تدريبات عامة على الإمكانيات الجسدية للممثل وقدرته على التعبير عن الحالات والمواقف الإنسانية العامة.

أما المصري عبد الرحمن عرنوس الذي عمل في القسم منذ تأسيسه تقريبا حتى عام ١٩٨٧ ، اجتهد في تطوير قدرات الممثل الداخلية والخارجية ، وعلى اكتشاف قدرات الجسد التعبيرية بصورتها الحقيقية وكأنه (يحاول أن يلعب في جسد الممثل لعبة الفك والتركيب) من خلال مساقاته في التمثيل الذي حولها فيما بعد إلى مختبره التجريبي ، أما العراقي عوني كرومي فقد استكمل الدائرة في عروضه البصرية التدريبية مثل الطائر الأزرق والخال فانيا وغيرها .

وبرزت أيضا إمكانات أردنية إبداعية في القسم ، إمكانات ليست اقل من تلك الإبداعات العربية والعالمية لكل من د. محمد خير الرفاعي ، د. نايف شبول ، د. غسان حداد ، د. مخلد زيودي ومحمد نصار .

هذا ما سنتحدث عنه في الدراسة التطبيقية المرفقة .

هذه التأثيرات شملت الكثير من جوانب الحياة الاجتماعية والفنية الاردنية بشكل عام من خلال المناهج المقررة والعروض .

◄ أكاديمي من الأردن.

أولا . التأثيرات في الفنون المسرحية .

ساهم القسم بمناهجه وأعضائه مع الجهود الإبداعية الأردنية المتواجدة على الساحة ، في تحويل نمط الفن المسرحي التقليدي إلى مسرح تجريبي متطور ، يتوافق مع أحدث التجارب العالمية.

ساهم القسم من خلال خريجيه في تزويد المؤسسات ذات الاهتمام المشترك بالخبرات الأكاديمية الحداثية : (مؤسسة الإذاعة و التلفزيون ، أمانة عمان ، نقابة الفنانين ، وزارة الثقافة ، وزارة التربية والتعليم ، وزارة التعليم العالي ...الخ)

دعم القسم الحركة المسرحية الأردنية بالكوادر الشابة المدربة(ذكور وإناث) عمليا ونظريا على أحدث الأساليب الحداثية ، مما ساهم في تطوير شكل العرض المسرحي الأردني .

تابع القسم أحدث الأساليب والصرعات المسرحية الحداثية ذات جذور غربية التي دخلت إلى ثقافتنا الفنية العربية الحديثة ، تفاعل معها القسم وقدمها للحياة الثقافية الأردنية . فكان لها ، رجع الصدى واهتمام واسع بين أوساط مبدعينا في الندوات واللقاءات والعروض المسرحية في المهرجانات العربية.

هي أساليب حداثية ارتبطت بمناهج الرواد الأوائل ، أمثال ماير هولد وكروتوفيسكي وبيتر بروك وانتونين ارتو، فاختنكوف ، كوردن كريك و ابيا . وتمازجت مع مفاهيم عالمية مثل العالمية والعولمة وانعكست تلك المفاهيم على العروض المسرحية العربية.وهذه الأساليب لم تكن غريبة على قسم الأكاديمي ولا على مناهجه ولاعلى عروض مدرسيه . وهي أساليب حداثية تدور كلها في فلك التجريب الذي يعني :

- الثورة على المألوف أو على تقاليد المسرح المألوف في تتابع زمني منذ العهد الأول للمسرح الذي ولد عاريا من كل مظاهر التفسير إلى ما يعرف هذه اللحظة بمسرح الرؤى ومسرح الصورة .

كل تلك الأساليب الحداثية اعتمدت أولا على خروج النص من وعائه المقدس والى فعل الحركة الجسدية للممثل وعلى العناصر البصرية (السينوغرافيا) وعلى العناصر اللامرئية ، مثل : الموسيقى والصمت.

هذه العناصر هي عناصر داعمة للمغزى أو الرؤية في صورة تفسيرية مؤكدة للفعل أو الحالة المعروضة فوق خشبة المسرح. فالمسرح عبر التطورات الحضارية تداخلت فيه الكثير من التجديدات في عنصر من عناصر العرض أو التأكيد على بعض الجوانب التقنية في فن العرض وفن الممثل كما سنرى.

أما مسرح الصورة هو لفظ أطلقته الناقده الأمريكية (بوني مارنيكا) على ثلاثة أنواع من المسرح الأمريكي في الربع الأخير من القرن العشرين وهي :مؤسسة بيردهوفمان ل روبرت ويلسون و مسرح الهستيريا الانطولوجي ل-ريتشارد فورمان ومسرح الهابو مينز -للي بروبر.

أما في المسرح العربي فقد ارتبط هذا المسرح بالمخرج العراقي صلاح القصب الذي بشر به في أواخر السبعينيات، وكانت تجربته الأولى (هاملت)التي قدمها عام ١٩٨٠ في كلية الفنون في بغداد . وله نظرية في ذلك ضمنها كتابه (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) .

مسرح الصورة.

إن العرض المسرحي صورة متناغمة ومتجانسة جماليا وفكريا في فعل النص (تكسير النص) وأداء الممثل (لغة الجسد) ومتكاملة ومتساوية في العناصر المرئية واللامرئية .

مسرح لا يركز على المعنى بل على ما تخلقه الصورة المرئية من حالة شعورية يتلقاها الإنسان على ما اسماها ويلسون (الشاشة الداخلية) ، ولان ويلسون يعتمد على الصورة المرئية في المقام الأول فإن الضوء يقف على رأس العناصر المستخدمة في أعماله ، والضوء يلعب دورا تعبيريا مهما في هذه الأعمال ، ويكاد يعادل العنصر البشري المتحرك والساكن.

كذلك بحث ويلسون في مسرح الصورة الخاص به عن التنظيم المعماري للأصوات والحركة بشكل أعاد من خلاله طرح الصورة على هيئة موتيفات ونادى بأن يتبنى المسرح تقنيات الفن المرئي والكولاج والأعمال التشكيلية المركبة.

وبهذا يعتبر مسرح الصورة ما بعد حداثي في المسرح التجريبي الأمريكي .

البعد التاريخي لمسرح الصورة .

فعل الصورة المسرحية ليس جديدا بمعنى الكلمة مع انه اكتشاف تعارفنا عليه ربما في النصف الثاني من القرن الماضي ، فالصورة المسرحية عند الإغريق حاضرة في الأساطير والطقوس الدينية الوثنية ، فالصورة عندهم كان يعبر عنها بالأداء الحركي والتشكيلات الجسدية للكهنة، فقد كانت الصورة في المسارح الإغريقية تتمثل في المنصة والأقنعة والكعوب العالية والشعر المستعار والملابس. (أدوات استكمل الممثل من خلالها شخصيته). عروض مسرحية تتمثل في الصورة الشعرية المكتوبة والصورة التشكيلية المرئية التي تنتج عن حركة الممثلين وطور اسخيليوس هذه الصورة بإضافة الممثل الثاني ، وعند يوربيدس شهدت الصورة المسرحية بعدا جديدا ، فأبطاله صور لا ناس عاديين ، وليسوا ألهه، بل انعكاس للواقع كونه اهتم بتصوير دواخل الناس .

وهكذا استمر الفعل بصدد المتغير في مجال الصورة المسرحية ، وكذا في العصور الوسطى انتقلت الصورة من صورة وثنية إلى صورة دينية بكل أبعادها فوق خشبة المسرح وأخذت مفاهيم وظيفية جديدة ، وفي عصر النهضة الذي اعتبر ثورة بمعنى الكلمة على كل الأشكال والقواعد الجامدة . إلى أن وصلنا إلى القرن التاسع عشر في مؤسساته التي تزخر بالصور التي كانت تبتعد عن الواقع الحياتي والإنساني بحيث كانت عروض المسرح ساكنة دون حركة.لان الممثل النجم كان يسيطر على مجمل الأداء المسرحي.فلقد ترسخت حينها إذن الفكرة القائلة: أن الحقيقة يمكن إدراكها بادراك الكون بصوره المختلفة .

ومن ثم هناك تجارب عالمية حداثية معاصرة في هذا المضمار شهدتها دول أوروبا الشرقية ودول شرق آسيا، والتجارب الرومانية والبولونية المهمة في الحركة المسرحية الأوروبية لما تحمل من قيم تشكيلية ميزتها عن باقي تجارب العالم لأسباب تتعلق في العمق الحضاري، حيث إن الفن الروماني المعاصر قد استمد مقوماته الفنية من جذور المسرح الروماني القديم في المحاكاة الساخرة وعروض السيرك وعروض البانتومايم . أما في المسرح العربي يشير رائد هذا الاتجاه الفنان المخرج صلاح القصب، أن أصول هذا المسرح تعود إلى ثلاثة جذور غير درامية بالمعنى المسرحي. وهي على النحو الآتي:

الشعر: وهو الجذر الشامل الأول لمسرح الصورة وما زال هذا الجذر محتشدا في جانبيه الصوري واللغوي بكثير من الأغوار والخامات التي يمكن أن تطور مسرح الصورة.

الجذر الثاني (الرسم والفن التشكيلي): وقد بلغ ذروة عطائه لمسرح الصورة في الفن الفوتوغرافي .

الجذر الثالث (السينما): التي تعطي للصورة حيويتها وصيرورتها، ولا تقتصر استفادة مسرح الصورة على هذه الجذور الثلاثة فقط بل تمتد لتشمل المدارس : الكلاسيكية ، التأثيرية ، التكعيبية والسريالية والتعبيرية والتجريدية وغيرها . فمن الكلاسيكية اخذ فكرة الصورة بمعناها التمثيلي الخاص القائم على أساس جماليات الشكل الخارجي والنسبة والتناسب والتوازن. واخذ من التأثيرية التركيز على الانطباعات المصاحبة للضوء الذي ينعكس من السطوح الموجودة تحت ظروف مناخية مختلفة وكذلك اهتمام أصحاب هذه المدارس بتقطيع الصور إلى مشاهد ضوئية. واخذ من الوحشية الاهتمام بعناصر التصميم كغايات في ذاتها، واخذ من التعبيريين استغراقهم العميق في الداخل، وعن المستقبليين اهتمامهم الشديد بالحركة، وعن التكعيبيين اهتمامهم بتفتيت الشكل والنظر إليه من مناظير عدة ، ومن السرياليين اهتمامهم بعوالم الصورة والأحلام وتداخلها في ما يشبه الهذيان، وعن الفن التجريبي تحرره من المعنى المحدد والتمثيل الطبيعي والمعايير الجمالية التقليدية ، ومن الدادائية اهتمامها بعالم الأشياء وحركتها في اتجاه كل ما هو عقلاني ومدروس.

مقومات مسرح الصورة

أولا : النص :

يحاول القائمون على هذا الاتجاه الهروب من سردية النص الحوارية والاعتماد على عوالم طقسية يقررها اللاوعي والبحث في اللامعنى لإيجاد معنى واعتماد الصورة على الغموض بالبلاغات الصورية من خلال المؤثرات الصوتية والمرئية التقنية المجسدة فوق خشبة المسرح بمشاهد أشبه بأحلام سريالية تعتمد على منطقة اللاوعي في العقل البشري وهي المنطقة التي تختفي فيها مكبوتات النفس البشرية وميولها الغريزية والسريالية كمنهج ركزت على أهمية اللاشعور والخيال والأحلام وضرورة تعبير الأدب واللغة والفن عن ذلك بعيدا عن تدخل العقل والمنطق .

مسرح الصورة ليس بحاجه إلى الكلمة بقدر حاجته إلى صورة الكلمة والحدث والحالة بالحركة الجسدية وبتقنيات مسرح ما بعد الحداثة التي تعبر عن مكنونات النفس البشرية على أن الحقيقة تكمن في داخل الإنسان لا في مظهره ويظهر ذلك الصدق كما اعتقد من خلال الأفعال التي تتحول إلى صور في ذهن المشاهد وكذلك تتحول الكلمات والأحاسيس إلى صور إنسانية نابعة من رؤية المخرج ووظيفة الدراما تور ومدرب الممثل وبهذا يصبح النص الأدبي صوره أخرى مفككه موازية لرؤية العرض وبهذا يعتبر النص وقفا للمخرج لكي يستخلص فكره ذاتية يستند إليها في تفكيره وهذه الفكرة المستخلصة هي التي تحدد المضمون ،وهذا ما يقوده إلى أسلوب الإسناد الشعري الذي نراه عند ارتو وبروك وجروتوفسكي وهو هنا أيضا لا ينادي القصب بإلغاء النص المكتوب صحيح انه

يعتمد على الحذف وإعادة ترتيب والإضافة إلا أن النص يبقى (لدى القصب الرائد العربي في هذا المجال)هو الأساس للانطلاق الذي يعد النص أيضا خامة متحجرة ولكي يعيدها للحياة فعليها أن تصاغ وتخضع خضوعا تاما لإنجازات المخرج الذي يعيد الحياة لها وهذا لا يتم إلا بالصورة التي هي الحلم متدفق يمنحنا طقسية تثير فينا كل ذلك الكم الذي يعيش في عمقنا انه إحساس بالدهشة والانبهار تجاه تلك العوالم التي يثيرها النص ،إننا نترجم تلك العوالم إلى صور .

وعليه يترتب إعادة البناء الدرامي للنص وإعادة صياغته وفق معايير حداثية ثم يضيف القصب : (أنا لا اهدم النص بقدر ما امنحه حرية التحرك والمعاصرة فأنا أضيف زمنا جديدا لعصر الكاتب وأقربه إلى جمهوري إن النص يمنحني الطاقة المتجددة).هذا بما يتلاءم مع مبادئ هذا المسرح في حرية الفعل والتخيل والابتكار وأحيانا تغييبه واللجوء إلى الشعر لتأكيد الصورة البشرية . وفي هذا يتشابه القصب مع مفهوم روبرت ولسون الأمريكي الجنسية ، المولود عام ١٩٤١ ، الذي لا يتكئ على المعنى بل ما تخلقه الصورة المرئية.والنص في مسرح الصورة عند السوري (مانويل جيجي الأرمني الأصل) النص ليس باعتباره قيمة أدبية وإنما باعتباره كلاما يتوسل الصورة في النص تلتقي الكلمة في الصورة . وهذا يعني إزاحة الكلام لصالح الصورة وعلى هذا فقد اختط لنفسه طريقا في علاقته بالحوار .. إنه الحوار الذي يبني ، الذي يطور وليس الذي يراكم ويزيد من ترهل البناء الدرامي وفي التشويش على الرؤية البصرية التي لا يستقيم العرض المسرحي بغيابها ، فهو يقتصد بالكلام ليعمق الدلالة أو العلامة أو إيماءة لتحل محل الجملة الحوارية .

ثانيا : التمثيل :

يلعب الممثل في هذا الأسلوب دورا رئيسيا ويعد سيد العرض على الإطلاق من خلال اعتماده على مناهج ونظريات الرواد الأوائل . وأهمهم على الإطلاق : بيتر بروك ، ارتو ، وجروتوفيسكي .

وذلك من خلال التأكيد على قدراته الجسدية في التعبير وعلى تأكيد الأفعال والأحاسيس بلغة الجسد .ومن ثم يعتمد على فن التمثيل الصامت بمعنى على قدرة الممثل في التعبير بأعضائه الجسدية المختلفة التي تقود إلى صورة معبرة .ويقدم حالات وأحداث إنسانية وهذا الفن يعتبر الوجه الآخر لمسرح الصورة بعد الحركة الإنسانية على أن لغة الجسد لغة إنسانية معبرة من خلال الحركة الجسدية التي تنقسم في الفنون الدرامية إلى قسمين :

١.حركة اعتيادية (حياتية).
٢- حركة فنية تعبيرية تعبر عن المواقف والأحداث ضمن مستويات الحركة المتعددة.

الحركة الضمنية ، وتحدث من خلال التحكم في بعض اتجاهات الحركة.

الحركة الانية : وهي الحركة التي تحدث داخل إطارين من اطر الدلالة .

الحركة السريعة للممثل وباقي عناصر العرض .

الحركة البطيئة للممثل ذات دلالة مرتفعة خاصة عندما تستخدم لتدعيم معنى الرسالة البصرية .

الحركة الإيقاعية : يجب تجسيدها من خلال التحكم الخاص بالموسيقى.

الحركة المفاجئة : وتحدث عندما يحدث تداخل مفاجيء أو كسر غير متوقع في التدفق الطبيعي لمشهد أو الحدث (عندما يتغير المشهد ويحل محلة مشهد جديد)

الحركة الانتقالية : وهي محاولة لجمع تأثيرات الحركات السابقة بمعنى عرض تتابعي للصورة البصرية .

هذه الحركات الصورية تساعد في لفت الانتباه وسرعة أكبر للفهم لدى المشاهدين .

ثالثا : العناصر الأخرى (السينوغرافيا)

(فضاء الخشبة في هذا المسرح :عبارة عن صور درامية ترمي إلى تأكيد الأفعال الداخلية للنص) .

فالإضاءة والموسيقى إلى جانب العناصر الأخرى هي أعمدة موازية للنص والتمثيل وتحتل مساحة مهمة في صياغة شكل هذا المسرح شريطة عدم الانزلاق إلى الاستعراض في هذه العناصر الذي يتنافى مع طبيعته وهدفه في إبراز الصورة الدرامية .

وفي رأيي أنه على المخرج في هذا القرن أن يركز بصره على تلك الصور الذهنية في الصورة المرئية واللامرئية المعروضة فوق الخشبة . وعلى أية حال فمن المؤكد أن إخراج هذا المسرح من حيث إطاره العام يعتمد على الصور المرئية واللامرئية المتمثلة في التشكيلات التي يبدعها المخرج في تلك العناصر الموازية والفرق كبير بين إخراج هذه العناصر بصورتها التقليدية وبين ما هو حداثي وبين ما هو في مسرح الصورة ، الإخراج في هذا الشكل يعتمد على تلك العناصر في ترجمة كل لفظ وكل عبارة وصرخة وإيماءة وحركة وتعبير إلى صور درامية حية متحركة مرئية ولا مرئية ترسل صور ذهنية إلى المشاهد .

فهذا الفهم لهذه العناصر يحتاج إلى عين بارعة وإلى رؤية نافذة من المخرج وإلى إبراز الإيقاع العام من مجموع الصور المرسلة إلى المشاهد ، مسرح يقوم على تجسيد الأفكار وإبرازها في صور درامية من أجل تثبيتها في ذهن المتلقي عن طريق الصورة البصرية .

ويجمع معظم دارسي هذا المسرح أن واقعيته لا تعتمد على خطاب النص وحواراته وعلى عناصر العرض التقليدية المتوارثة في التمثيل ولواحق العمل .. بل على الصورة المرئية واللامرئية شريطة عدم الانزلاق (كما أسلفت) في الاستعراضات غير المبررة ، لأن الفكرة الأساسية التي يقوم عليها هذا المسرح - كما أعتقد - هي الصورة التي تعبر عن عدد من الحقائق الذهنية بصورتها الفنية الإبداعية وفق مباديء وشروط مسرح الصورة .

فلسفة مسرح الصورة :

إن مسرح الصورة هو اختزال لأغلب تجارب الطليعيين الذين اعتبروا المسرح مساحة مفتوحة للتجريب وليس للأشكال الجاهزة.والتأكيد على الوسائل البصرية في نقل الخطاب المسرحي من خلال إحداث عناصر العرض المسرحي الرئيسية والثانوية : مفاجئة ،غموض ، عنف، إثارة مشاعر ، ومن ثم عدم إبقاء اثر للرومانسية أو الروحانية وان تأخذ أدوات المسرح دورها في إيضاح طاقتها الذاتية .ومن ثم تقوم فلسفته :-

صورة الكلمة تعني إيضاح موضوع بواسطة الجسد .

الصور في المسرح تقود إلى رمزية لغوية ، بصرية ورموز اجتماعية وثقافية .

التركيز على التأثير النفسي للإضاءة والموسيقى .

المهم في الصورة ليس فهم المعنى وإنما أن تشعر بتلك الصورة ، لندع ذكرياتنا وخيالاتنا تتجول في معنى الصورة.

مسرح الصورة وصفي وليس رمزيا .

يعتمد على تقديم الجديد من الأعمال الفنية .

الخيال ليس اقل أهمية من الواقع ، فقد يصبح الخيال واقعا.

يركز على تصوير الأحلام ، لان الحلم يحمل دلالات اليقظة .

تغليب العقل الباطن على العقل الواعي.

وعليه فإن مسرح الصورة ليس بحاجة إلى فعل الكلمة بقدر حاجته إلى فعل الحدث في الحركة الجسدية التي تعبر عن مكنونات النفس البشرية ، على أن الحقيقة تكمن في داخل الإنسان لا في مظهره .

إن شكل مسرح الصورة يشكل لغزا للمشاهد ، فإن ألغازه لا تغادر منطقة الإمتاع البصري مثلما هي أيضا تفتح افاقا عديدة للتساؤل بمستوياته المتعددة لما تحمله إشاراته الحركية والإيمائية من دلالات واضحة أو مبطنة ومن إثارة سببها غرائبية الأداء الجسدي في أشد حالات توتره او انبساطه ، وتسارع او تباطؤ إيقاعاته الحركية. اثارات لم تقتصر على الحيز المكاني المسرحي التقليدي، بل هي باتت تطل علينا في العديد من المشاهد الصورية التي يكتظ بها عالمنا المعاصر .

وأخيرا يقوم هذا المسرح على الانفلات من تقاليد المسرح الأوروبي المتعارف عليها ، وهو مسرح عارٍ من كل الزخارف وأدوات الانبهار والإيهام ، ويعتمد على حركة الجسد و ا لتشكيلات الجماعية وعلى عناصر المسرح نفسه (مساحة فارغة - خشبة مسرح ، ممثل ، وعلى ما تحمله الخشبة من إشارات مرئية ولا مرئية ، ومشاهد) ويهدف مسرح الصورة إلى التأثير والاستحواذ على الجمهور .

وعلى هذا تعتبر الصور المسرحية التي تتجسد من خلال حركات الممثلين والعناصر المساعدة هي رسائل قوية في رحلة الكشف عن الحقيقة ، التي تربك المشاهد على مدار العرض.كما تشكل الصورة في العرض المسرحي عملية محورية في استقرار الفعل في ذهن المشاهد أو الدارس .

فالصورة المسرحية تشحذ ذهن المشاهد ليقوده إلى المغزى العام .

فمن خلال الصورة والكشف عن المغزى يقارن المشاهد العالم المعروض مع العالم الحقيقي المسكون في ذهنه . وربما يضيف المشاهد من عنده خيالات لتجسيد الصورة في عالمه المتخيل من اجل أن يحققه .

فالحقيقة والخيال توأمان / الحقيقة في المسرح صورة خيالية إبداعية .والخيال فيه أيضا يقدّم على انه جزء من الواقع وهكذا .

في النهاية مسرح الصورة في رأيي يعتمد على قدرة المتفرج على تحويل الأفعال والأحداث والحركات الجسدية والصور المرئية والمسموعة إلى صور ذهنية . مسرح يعتمد على الممثل وقدراته الاكروباتية وعلى الصور المرئية في ترجمة الكلمات والأحاسيس والحالات الإنسانية للمواقف والأحداث إلى أفعال دالة على طبيعة الفكر ، على الرغم

من انحباس المضمون الفكري في إطار من التعقيدات التعبيرية الحركية ، والأفعال الغامضة التي يؤديها الممثل بقيادة المخرج و النص بتدخل دراما تورجي وبصياغته الجديدة ، والممثل المسؤول عن ترجمة تلك الحالات إلى صور مرئية من خلال ليونة جسده، إن الصورة لغة عالمية فالإنسان في أي مكان يستطيع أن يشاهد ويفهم منها ما يتلاءم مع مستواه الذهني والثقافي وهي تسقط وتزيل الحواجز بين بني البشر .

فجميع هذه المعطيات جذور ومقومات وجوهر مسرح الصورة التي اتكأ عليها رواده في تنظيراتهم وعروضهم حاضرة في المساقات النظرية والعملية التي يطرحها التخصص في القسم فنظرة بسيطة إلى الخطة الدراسية يتأكد ذلك فهناك مساقات نظرية مثل :نظريات الأدب والفن ، التأليف (تحليل وتفسير) ، مساق الدراما تورج الذي استحدثه القسم مؤخرا ومساقات في تاريخ المسرح ... الخ أما أهم المساقات العملية وهي عناوين مباشره لأهم الاتجاهات الحداثية ومسرح الصورة بالتحديد مثل: مساق الحركات المسرحية ، مساق التمثيل الصامت، مساق الارتجال ،مساق تقنيات الديكور المسرحي ، المنظور المسرحي، صناعة نموذج الديكور،تصميم المناظر المسرحية،تصميم الأزياء المسرحية . ومن ثم مساقات التمثيل . وأخيرا مساقات التصوير السينمائي التي يطرحها القسم كل هذه المساقات مشفوعة بالتدريبات العملية والعروض المشهدية .

واعتقد أن هذه المساقات وغيرها بهذه الكيفية قادرة على تشكيل ثقافة حداثية لدى الدارس كما سنرى في الدراسة التطبيقية .

الدراسة التطبيقية من خلال متطلبات التخصص النظرية والعملية والنشاطات المرافقة.

أولا :متطلبات التخصص النظرية والعملية وتتمثل في طرح مساقات متخصصة في الأدب (دراسات ونظريات وتاريخ).

ثانيا :مساقات تدريبية في التمثيل والإخراج والتقنيات والحرفية .هذه المساقات النظرية والعملية موزعة على سنوات الدراسة وهي أساس أي تنظير أو تطوير لأدوات الممثل الداخلية والخارجية،وإعداد المخرج المدرب الملم بكل الاتجاهات الحداثية المستقبلية في الفنون المسرحية.

ومن الأمثلة على المساقات النظرية التي يطرحها التخصص :

المدخل إلى الفنون المسرحية ، نظريات الفن ، تاريخ مسرح (١) + (٢)،نظريات التمثيل ،تاريخ الدراما في القرن العشرين ، نظرية الأدب المسرحي ،تاريخ وتطور معمار المسرح.

وهذه المساقات النظرية تساعد الطالب في تشكيل ثقافة فنية متخصصة تؤهله إلى جانب التخصص في (الأدب والنقد المسرحي).بحيث : تكون له القدرة على التحليل والتأويل والتفسير والتنظير وله القدرة على القيام بوظيفة الدراما تورج ، وتذوق الأعمال المسرحية .

أما متطلبات التخصص العملية هي أيضا مساقات تؤهل الطالب الدارس عمليا من الناحية التقنية (أن يكون فني إضاءة ، ماكياج . ديكور) ومن الناحية الفنية مخرج وممثل يمتلك طاقات فنية مدربة عمليا ونظريا.

فمثلا لو أخذنا بعض المساقات مثل (مساق الموسيقى المسرحية) :

يزود الطالب بالتعرف على كيفية اختيار الموسيقى المناسبة للمسرحيات الكلاسيكية والواقعية والحداثية. من خلال التعرف على علم الموسيقى العالمية والعربية والمحلية.

ومن ثم كيفية الاستماع والاستمتاع بالموسيقى ، وأخيرا عمل مشاهد تدريبية جسدية على إيقاع الموسيقى تشمل :

تدريبات جسدية عامة (التشكيلات الجماعية) لمجموع الطلبة ،ربما بصورة مدروسة أو مرتجلة والغاية منها التدريب الجسدي العام لهيئة الممثل وعلاقته مع زملائه.

تدريبات موسيقية أخرى تتمثل في تأثير الموسيقى على الجسد (لغة الجسد)العام .

تدريبات ليونة جسدية.

تدريبات للأطراف (الأيدي والأرجل) .

التدريبات على الإحساس بالموسيقى .

أما مساق الإضاءة المسرحية فيهدف إلى التعرف على:

دلالة الألوان .

قدرة الإضاءة على التفسير والتعبير في أنتاج عرض مسرحي .

التعرف على امكانات الإضاءة .

علاقة الإضاءة بالعناصرالاخرى .

كيفية توزيع الإضاءة على الخشبة والإضاءة واللون قادرة على التأثير في المتفرج بصريا ونفسيا. ومن ثم تستطيع الإضاءة المسرحية شد انتباه المتفرج نحو نقطة محددة أو صورة فنية معينة .

أما مساق الصوت والإلقاء يؤكد على الجانب الصوتي للممثل من خلال التعرف على الامكانات الصوتية واكتشاف مساحة الصوت وعمل مشاهد تدريبية صوتية وجسدية لان الجسد منبع الصوت.والتعرف على أنواع الأصوات والجوانب التشريحية لعملية التنفس ، والطبقات الصوتية .

ومن ثم يقوم هذا المساق على شرح الوسائل التقنية للإلقاء. وعلاقة الإلقاء بالشخصية.

وهناك مساقات عملية مباشرة في التمثيل تبحث في امكانات الممثل الصوتية والجسدية،تساعده على الإبداع في أكثر من اتجاه وتؤهله في أن يكون مبدعاً في أكثر من أسلوب فني لمنظري المسرح الأوروبي.كما تؤهله على المشاركة بأساليب حداثية معاصرة وجديدة.وان جوهر هذه المساقات العملية مبشرة بكل ما هو جديد ومواكب لتطورات العصر في الفنون المسرحية.

فمثلا مساق التمثيل (١) ، يعمل على إعداد الممثل جسديا وصوتيا وذهنيا ، لأجل إدراك عملية التمثيل ، ويتم ذلك بإعداد المخيلة وبالتمثيل والتصوير والملاحظة والتركيز والاسترخاء والتوتر والانفعال وتكوين الأفعال الجسدية والعلاقات الذاتية بالفعل .

أما مساقات الإخراج فتزود الطالب بقدرات أبداعية نظريا وعمليا خاصة في معظم الاتجاهات التي ظهرت منذ استانسلافسكي مرورا ب : أندريه أنطوان ، الدوق جورج الثاني ، جوردن كريج ، ماير هولد ، تايروف ، إيليا كازان، وبر يخت ،وماكس راينهارت ، وارتو ، وبروك ، وجروتو فيسكي . ولغاية مسرح الرؤى ومسرح الصورة مساقات نظريه وتطبيقيه.

وفي مساق التمثيل الصامت يتعرف الطالب على قدراته التعبيرية وشرح الحركة وأنواع الحركات التعبيرية وكيفية تنفيذ الايماءة والدلالة والإشارة والى سحر التعبير بالجسد وبأجزاء الجسد المختلفة.

النشاطات المرافقة (عروض وورش واستضافات).

بالإضافة إلى ما سبق يشارك الدارس في ورشات متخصصة في الإعداد الجسدي يعقدها القسم باستمرار ومن الأمثلة على هذه الو رشات : ورشة لفنانة أمريكية في إعداد جسد الممثل وقدرته على التعبير . وورشة أخرى مماثلة كانت للفنانة الأردنية مجد القصص في فيزيائية الجسد. وورشة ثالثة للفنان الأردني حكيم حرب في عمل الممثل، والالتفات إلى طاقاته الجسدية. هذه الورشات تؤهله وتساعده لان يكون مخرجا وممثلا حداثيا قادرا على التعامل مع كل الإشكال والأساليب.

والأمثلة كثيرة على العروض الحداثية التي يشارك فيها طالب القسم ضمن عروض تدريبية منذ نشأة القسم في مختبر اليرموك المسرحي الذي أسسه الفنان العربي عبد الرحمن عرنوس والذي ركز على تطوير أدوات الممثل الداخلية والخارجية من خلال محاولة التعرف على علاقة أدوات الممثل الداخلية وهي عالم الذهن والوجدان وأدوات الممثل الخارجية التي تتصل بالجسد ومفرداته التعبيرية المرئية والمسموعة ،وتنمية مواهبه ووجدانه مستعينا بأساليب واتجاهات الفن العالمية ، مثل مختبر الإنجليزي بيتر بروك . والبولندي جرتوفيسكي ،وتدريبات الروسي ماير هولد.وهذا ما أكده عرنوس نفسه في بيانه المسرحي الأول بقوله : (إن مهمة المختبر هي استنبات فن ممثل له هوية محدده لا تقلد ولا تستفيد من التجارب المشهود بصحتها عند طلائع المنظرين في هذا المجال و اذكر من تجاربه التدريبية: عرض (رحمة) ، (شاطىء الزيتون) (وطار فوق عش المجانين) . وهي تجارب حداثية اعتمدت تلك الأساليب في إخراج عناصرها وكان أهم ما يميزها بيئة العرض وخاصة الإضاءة والموسيقى وردود أفعال الممثلين لهذه العناصر التي شكلت في مجملها وحدة فنية متناغمة . ومن ثم مشاركة الطالب بعروض تدريبية قدمها الفنان العربي عوني كرومي ، مثل عرض (الطائرالأزرق) (الخال فانيا) وغيرها .فهذه عروض تجريبية حداثية. ففي الطائر الأزرق على سبيل المثال استخدم قاعة العرض والتقنيات والتمثيل ووزع حركة الممثل في فضاء الصالة وجعل من الديكور ، ديكورا متحركا بتكنولوجيا مبتدعة يدوية ، واعتمد على التمثيل على تفريغ إمكانات الطالب الحركية والتعبيرية والصوتية والصورية . وتعتبر هذه المسرحية بحق نموذجاً احترافياً في الفنون الحداثية وفي فن الممثل بالتحديد ، حيث خرجت ممثلين يمتلكون طاقات إبداعية حقيقية أمثال : عبد الكريم الجراح ونزيرة أديب و فراس المصري .وكذلك عرض الخال فانيا لم يخلُ على الرغم من واقعيته من حداثية العرض في شكل السينوغرافيا التي تمثلت في صورة العرض الحية بإضاءة تنم عن وعي حقيقي لمفهوم الحدث في القصة الأصلية ، ففيها (الإضاءة) حرارة الفعل وإثارة الموقف .

وعروض د.محمد خير الرفاعي مثل (الصرخة)، و(كلمات متقاطعة). وهي أمثلة حية لا زالت شاهدة على هذه الأساليب الحداثية التي لم تعتمد على نص تقليدي وإنما على سيناريو وخواطر ذهنية،وشكل الجسد محورا أساسيا في هذه العروض، ومن ثم على العناصر التقنية حيث لعبت الموسيقى والإضاءة دورا موازيا للتمثيل في تلك العروض . وتجربة الدكتور نايف الشبول (كفاح الأرواح) التي لعبت بطولتها ألفنانه مجد القصص التي اعتمدت على التشكيلات الجماعية لتوصيل صورٍ إبداعية

لإنجازات دلالة الملك عبد الله الثاني بن الحسين . وأخيرا تجربة الدكتور غسان حداد في عرض: (اللحـاد)، العرض الذي ركز على أهمية السينوغرافيا في إيصال رؤية المخرج مدعومة بتشكيلات جماعية للطلبة المشاركين وقدراتهم الفردية في التعبير الجسدي، وشكلت في النهاية وحدة متناغمة متساوية في عناصر العرض . ومن ثم العروض التي قدمتها أنا شخصيا ضمن هذه الاتجاهات الحداثية في القسم وعرضت في أكثر من موقع جماهيري عام مثل : عرض (بياض أعمى) تأليف الأردني زهير أبو شايب الذي افترض إن النص مخصص للعميان وبدون أضاءه ولعب بطولة العرض الفنانين الأردنيين إياد شطناوي و محمد الشرع فجاء ت مغايرة لفكر المؤلف من حيث تأكيدها على عنصر الإضاءة للفعل المعروض وجسدت الإضاءة شخصيات حيه حاكتها شخصيات بشرية اعتمدت في محاكاتها على لغة الجسد وعلى فن التمثيل الصامت .أما في تجربتي الأخرى (ضحايا على أوراق متناثرة)اعتمدت في مجملها على أهمية التشكيلات الجماعية في المقام الأول في نقل وتفسير المفاهيم ومن ثم على ليونة جسد الطالب لتمثيل حالة الضياع والمؤامرة على الأمة العربية والإسلامية وخيراتها في الأرض إلى جانب الصدام العربي الإسرائيلي من خلال الصورة الفنية والحوارات المباشرة في أداء حائر ومجنون وموسيقى حزينة وإضاءة غير مستقرة ملطخة بالألوان ، التي تنعكس من شاشة خلفية وكأنها تحكي الصراع الداخلي. أما في تجربة (كاليجولا) التي لعب بطولتها الفنان سامر خضر إلى جانب الفنانين الأردنيين منذر ريا حنة وعلاء الجمل وآخرون اعتمدت في التمثيل على التشكيلات الجماعية التي قادت (كاليجولا) إلى حبل المشنقة، علما بأنني قمت بإعداد النص وإعادة تركيبه بحيث أصبحت تنتمي في مجملها إلى فن الممثل الواحد. أما في التجربة الرابعة (صفحات من دم) التي قادها الفنان رائد عوده تعتبر ترجمة حقيقية لقدرة الجسد على التعبير الصادق حول حالة المعاناة التي يعيشها الإنسان العربي في صدامه الدائم مع الاحتلال .فقدمت أكثر من صورة فنية موسيقية وايضائية لتأكيد فعل المؤامرة وهناك أيضا أمثلة أخرى حداثية كثيرة قدمها خريجو القسم ، أمثال الفنان ، حكيم حرب ، محمد ضمور، حسين نافع، عبد الكريم الجراح ، مجد القصص، خليل نصيرات وغيرهم الكثير....الخ .

وعلى مستوى التمثيل في الاتجاهات الحداثية ظهر الكثير من خريجي القسم من الذين يمتلكون طاقات هائلة في الساحة الأردنية وهم امثلة حية وشهود عيان على صلاحية الخطط الدراسية وقدرتها على مواكبة أهم التجديدات في مجالات الفنون الدرامية .هذا بالإضافة إلى استضافة عروض مسرحية مهمة محلية وعربية تفاعل معها الدارس واطلع من خلالها على أحدث التجارب المسرحية.

وهذا ناتج فعل القسم بمستوياته المتعددة ، خطط دراسية ، وعروض مسرحية ، وورش ومختبرات أكاديمية مرافقة.

- أوغوستو بوال ، ترجمة وليد أبو بكر : (ألعاب الممثلين وغير الممثلين) .
- قدور عبد الله الثاني : (سيميائية الصورة) .
- د. نـديـم مـعـلا : (في المسـرح - في العـرض المسـرحي في النـص المسرحي قضايا نقدية) .
- محسن مصيلحي : (مسرح الرؤى - روبرت ويلسون) .
- شاكر عبد الحميد : (عصر الصورة) .
- د. صلاح القصب : (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) .
- مجلة فكر وإبداع - العدد ٢٩ - مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٥ .
- مجموعة مقالات - الإنترنت .

التلباثي يتحدى الإبستمولوجيا الحداثية

مجــدي ممــدوح

اعتمدت نظرية المعرفة الحداثية الحواس الخمس كمصادر للحصول على المعلومات فيما عرف بالإدراك الحسي. وتم استبعاد كافة الطرق الأخرى في الحصول على معلومات بدعوى أن هذه الطرق في المعرفة مستحيلة ولا يمكن أن تحدث حقيقة. وكان من الطبيعي أن يتم استبعاد الظواهر الباراسيكولوجية بأكملها من دائرة اشتغال العلوم الطبيعية. وخاصة فيما يتعلق بظواهر الإدراك غير الحسي والذي يشكل التلباثي أهمها على الإطلاق. ولقد عمدت الحداثة إلى عدم إنكار الظواهر الباراسيكولوجية، ولكنها دائماً كانت تضعها تحت بند المعجزات. وهذه كانت طريقة خبيثة لإقصاء هذه الظواهر. ولهذا لم يقم أي تعارض بين العلم الحديث وعلم الباراسيكولوجي لأن العلم الحديث لم يدخل هذه الظواهر أصلاً في مجال اشتغاله وبقي لكل منهما حقل اشتغاله الخاص. والظواهر الباراسيكولوجية عدت على الدوام ظواهر خارقة لا يمكن أن تحدث كظواهر طبيعية، بل هي ظواهر فوق طبيعية ولكن علم الباراسيكولوجي، هذا العلم الطامح لأن يجد له مكاناً بين العلوم الطبيعية اتخذ المنحى العلمي التجريبي منذ ثلاثينيات القرن الماضي على يد العالم ج.ب راين، الذي أخضع الظواهر الباراسيكولوجية وبما فيها التلباثي للشروط العلمية المعروفة من الدقة، والصرامة، والقابلية للتجريب، والقدرة على التكرار. وأخذ علم الباراسيكولوجي يستعمل الطرائق العلمية مثل التحليل الإحصائي للتجارب العملية، ومع دخول علم الباراسيكولوجي مجال اشتغال العلم بدأت الحرب بين العلم الحديث والباراسيكولوجي، وأخذ الكثير من العلماء يشككون بالنتائج التي توصل لها راين مختبرياً. وذهبوا إلى أن هذه الظواهر لا يمكن أن تحدث على وجه الحقيقة. خاصة وأن النظريات العلمية التفسيرية قد فشلت كلها في تفسير الآلية التي يحدث بها التلباثي.

والتلباثي هو أكثر الظواهر الباراسيكولوجية انتشاراً، وهو موجود عند كافة الناس ولكن بدرجات متفاوتة. وهو مثلاً يظهر عند الموهوبين بشكل واضح وجلي. حيث أنهم يستطيعون أن يكرروا هذه العملية تحت ظروف تجريبية وبالوقت الذي يشاؤون.

ويعني التلباثي نقل أفكار من عقل شخص إلى عقل شخص آخر دون الإستعانة بالوسائل المعروفة. وقد تعدّى التلباثي نقل الأفكار لكي يتم نقل المشاعر بين الأشخاص المتخاطرين حيث تم نقل مشاعر الخجل، والخوف والغضب واليأس عن طريق التلباثي. ويبدو أن العقول عندما تتصل تخاطرياً فإن ما يحصل في طرف فإنه يحصل في الطرف الآخر وبأسلوب مجهول لغاية الآن.

◄ باحث من الأردن.

وقد طرح في البداية تفسير فيزيائي لعملية التلباثي كون التلباثي ينتقل عبر موجات كهرومغناطيسية. ولكن التجارب التي أجريت على المتخاطرين أثبتت أنهم كان بإمكانهم إرسال واستلام رسائل تخاطرية حتى أثناء وجودهم داخل قفص فارادي وهو قفص من حديد سميك ومحكم الإغلاق ولا يمكن أن ينفذ إليه أية موجات كهرومغناطيسية. مما استبعد فرضية النظريات الكهرومغناطيسية.

ومن الملفت أن التلباثي ينتقل بدون وسيط لغوي. وهذه إحدى مميزات التلباثي. حيث أنه تم تحقيق تجارب ناجحة في التلباثي بين أشخاص يتكلمون لغات مختلفة. والتلباثي يتم حتى عبر مسافات سحيقة جداً. حيث تم تسجيل تخاطر ناجح بين رواد الفضاء وأشخاص مختارين موجودين على الأرض.

ومن الجدير بالذكر أن أولى التجارب التي أجريت على ظاهرة التلباثي كانت على الحيوانات. ولقد قام العلماء الروس بإجراء تجارب ناجحة على الإتصال بالغواصات الموجودة في قعر البحر والذي لا يمكن لأي واسطة اتصال مهما كانت قوتها أن تصل إلى الغواصة ولكن الروس لاحظوا بوضوح أن هناك إشارات دماغية عند الأرنب الأم الموجودة على الغواصة عندما يتم إيذاء أبنائها الموجودين على الأرض داخل مختبر، ولقد تزامنت ردود أفعال الأم العصبية الدماغية مع ردود أبنائها. ولقد كان هذا دليلاً علمياً واضحاً على وجود اتصال غامض بين الأم والأبناء.

وربما يكون أكثر أنواع التلباثي شيوعاً هو التلباثي بين الأم وأبنها وكثيراً ما نلحظ هذا التلباثي في حياتنا العملية. حيث أن الأمهات يكن قادرات أكثر من غيرهن على معرفة الحوادث المهمة التي تحصل لأبنائهن وعلى مسافات سحيقة تتعدّى آلاف الأميال. وعندما يتعرض الأبن إلى أزمة حقيقية مثل حادث خطير أو وفاة فإن الأم يصلها إحساس غامض بأن شيئاً ما قد حصل لأبنها بل إن بعض الأمهات كن قادرات على وصف هذه الحوادث التي يتعرض لها الأبناء بتفصيل ودقة مذهلة.

وعلى العموم فإن ظاهرة الإتصال التلباثي تنشط عادة بين الأشخاص الذين تربطهم أواصر المحبة. ولقد لاحظنا حالات من الاتصال بين الحبيبين تدعو للحيرة فعلاً. حيث أن المحب تكون لديه القدرة على الدوام بوصف مشاعر وأفكار حبيبه الذي يبعد عنهُ مسافات سحيقة.

والحقيقة أنه لا يوجد سبب معقول يمكن أن نفسّر به ظاهرة التلباثي بين المحبين. وحتى لو كان لدينا تصور معين في شرح الآلية التي يتم بها هذا التلباثي. فإن المجال هنا لا يتسع للخوض في مسألة كهذه والتي تتطلب تحليلاً فلسفياً ونفسياً معمقاً لتركيبة العقل الإنساني وعلاقته بالنفس البشرية والذي يصلح أن يكون مبحثاً كاملاً مستقلاً.

ومع فشل العلم الحديث ونظرية المعرفة الحداثية في تفسير ظاهرة التلباثي فإننا بحاجة فعلاً إلى توسيع هذه النظرية بحيث تستطيع أن تستوعب ظاهرة التلباثي وغيرها من الظواهر التي استعصت على الفهم والتفسير. ومن الملاحظ أن العلم الحديث قد أهمل هذه الظاهر بدعوى أنها لا يمكن أن تحدث (مع أنها تحدث على الدوام) والعلم الحديث كمن يدفن رأسه في الرمال لكي لا يرى هذه الظاهر وهذا بالطبع يؤشر بوضوح على القصور المعرفي وعدم الكفاية المعرفية للابستمولوجيا

الحداثية ويدعونا إلى تطوير هذه الابستمولوجيا التي ارتكزت إلى الأحادية المادية الميكانيكية الساذجة. أي أن الأشياء لا يمكن أن تؤثر في بعضها سوى عن طريق سلسلة من الأشياء المتلامسة فقط. وأن مسألة التأثير عن بعد بدون وجود وسيط مادي لا تلقى قبولاً من العلماء بل إنهم يعدّونها ضرباً من الخيال والخداع والتزوير.

والواقع أن التجارب الحديثة التي أجريت على المتخاطرين، تحدث أصالة هذه الظواهر وقد تم نقل أشكال معقدة من الرسومات بين عقول المتخاطرين والرسوم المرفقة تثبت أنه من المستحيل أن يحدث ذلك عن طريق المصادفة المحضة.

ويعتقد البعض أن التلباثي كان الوسيلة الأولى للاتصال بين البشر قبل أن يظهر الوسيط اللغوي استطاع الإنسان بواسطته التعبير عن أدق المشاعر والأحاسيس. ولكن قبل ظهور اللغة عند الإنسان فمن المرجح أنه لم يكن أمامه وسيلة لنقل أفكاره وأحاسيسه غير التلباثي، حيث أخذت هذه الموهبة تندثر عند الإنسان شيئاً فشيئاً مع عدم استعمالها وانتفاء الحاجة لها.

ويبدو أن هذه القدرة يتم استغلالها في الوقت الراهن وتطويرها عبر برامج تدريبية متخصصة لتصبح واسطة اتصال ربما تخدم تطبيقات معينة وخاصة في أعمال التجسس والاستخبارات.

ولقد تنبأ كولن ولسون أن التلباثي سيكون الوسيلة المفضلة للإنسان في الاتصال في المستقبل. ومن يقرأ رواية كولون ولسون (تل العناكب) يراه يتحدث عن الاتصال التلباثيي كأمر واقع، وكذلك روايته طفيليات العقل. يدخل التلباثي كوسيلة الاتصال المثلى. ومع أن كولن ولسون لم يقترب من فهم طبيعة وآلية هذه الظاهرة، وبقي تصوره لها يتخذ الطابع الميتافيزيقي إلا أن الأدباء ونصوصهم عادة ما تكون إرهاصاً مبكراً للإنجازات العلمية التي تتحقق مستقبلاً. كافة الاكتشافات والإنجازات العلمية تبدأ بخيال علمي، نص أدبي يشكل رؤيا تدفع البحث العلمي في هذا الإتجاه، ولا ننسى أن رواية جيل فرن (الصعود إلى القمر) كانت المحرك الأساسي الذي وجه البحث العلمي نحو إمكانية تحقيق هذا الحلم. علماً أن رواية جيل فرن كتبت قبل بدء البحوث الخاصة في الفضاء بعشرات السنين.

فهل نشهد العصر الذي نستغني فيه عن كل وسائل الاتصال ونتصل عبر العقول فقط. إذا حصل ذلك فإنه بالتأكيد سيعيد للإنسان إنسانيته ويخلصه من هيمنة التكنولوجيا الحديثة على حياته واستعباده، وسوف تكون وسيلة اتصال بدون كلفة، وإذا كنتم تعتقدون أن هذا مجرد وهم وخيال، فإنني أذكركم أن الاستنساخ البشري كان أيضاً محض خيال أو دعابة حتى.

اللغة العربية بين الفعل الثقافي والدور الإعلامي

عبد المجيـد جـرادات

إضـــاءة.

يبرز سؤال المرحلة حول دور علماء اللغة في مهمة الإرتقاء بمكانة لغتهم ، ذلك لأن الدول العظمى والصناعية تحرص على إمتلاك أدوات المعرفة في مختلف حقول الصناعات المتطورة والتكنولوجيا الحديثة، وإذا إعتبرنا أن الفعل الثقافي يحرص على أهمية الحركة نحو الأفضل، فكيف تكون مهمة الإعلام في هذا الإتجاه ؟:

من حيث المبدأ لا بد من الإشارة إلى أن اللغة العربية بما توافر فيها من مرونة، إستطاعت أن تربط بين مفهوم الأصالة و متطلبات الحداثة، فقد تم تطويع دلالات الألفاظ و التوسع في المجاز كي تؤدي المعاني والمصطلحات وظيفتها بالشكل الذي يلتقي مع متطلبات السير في ركب التجدد المعرفي، ومن المفيد القول إن اللغة العربية تكيفت مع مختلف المناخات، فقد كانت قبل الإسلام لغة الشعر، وبعده ولدت الكثير من المصطلحات، فكانت الفصحى لغة الفقه والشريعة والفلسفة، وبعد الفتح كانت لغة القضاء والسياسة، ثم جاء بيت الحكمة لتشمل العربية حينئذ العلوم الطبيعية والتطبيقية، لتكون بذلك لغة العلم والعلماء.

المقـدمــة.

توصف اللغة، بأنها ظاهرة اجتماعية، وهي تمثل الوعاء الفكري، الذي ُ يجسّد الشخصية الاعتبارية لهذه الأمة، مثلما يوثق الوقائع والانجازات الحضارية لأبنائها، ومن المعروف أنّ الإنسان ولغته تطورا تدريجياً من خلال الممارسات واكتساب الخبرات والمهارات التي كثيراً ما تستمد من طبيعة المعايشات والتجارب الحياتية المتنوعة، وفي هذا السياق، نقول إنّ علماء اللغة يجمعون على أنّ الكلام لفظاً أو كتابة، يتكون من مجموعة الرموز التي اخترعها الإنسان في زمانه للدلالة على الأشياء، وقد تمّ التفاهم على ضرورة الربط بين الرمـوز ومدلولاتها، بحيث تنسجم اللغة مع بيئتها، وتؤدي وظيفتها في التحليل والتعليل بمنهجية تلتقي مع تجليات وعي التاريخ، والذات العامة في مستوياتها المختلفة.

تتألق اللغة ضمن البيئة الاجتماعية التي تنشط في العادة بنشر المعلومات الفكرية بين الجميع، وُيشكل النقد الأدبي الذي ُيوصف بأنه فن الحكم على التجارب الأدبية، أحد أبرز المحاور التي يتم البحث من خلالها عن

كاتب من الأردن.

معرفة الحقيقة، وتأسيساً على ذلك يكون بوسع الإنسان الإفادة من خبرات الآخرين، ومخزون معرفتهم في شتى الميادين.

تمثّل الثقافة بالنسبة إلى اللغة العربية الجوانب المعنوية، والتي تشمل منظومة القيم المستمدة من مفهوم الإيثار، وروح الإباء، خصوصاً بعد أن أصبحت الثقافة عنصراً حاضراً في القرارات الرشيدة، ومن المتفق عليه بأنّ الثقافة الحية هي التي تقرر الانتقال إلى شروط واستحقاقات المستقبل ومقتضياته، بحيث تتفاعل وتهضم أهم المتغيرات، بمرونة لا تمس حاضر الأمة، ولا تتعارض مع أنبل أهدافها الإستراتيجية.

أما الإنجازات الحضارية، فهي تشمل المخترعات والاكتشافات العلمية والتقنية المتطورة، ومن تحصيل الحاصل، أن توسع الشعوب والدول في ميادين الصناعات المختلفة، يقوّي مركزها التنافسي في الكثير من المجالات والميادين، وعندما تكون النتائج بمستوى الطموحات، فإنّ اللغة تأخذ مكانتها المرموقة في المحافل الدولية والمؤسسات العلميـــة والتربوية، بعيداً عن الإحساس بالخوف من الاحتواء الذي كثيراً ما يكون سبباً باضمحلال الفكر، وهذا ما ينعكس سلباً على حصانة اللغة وهويتها.

تتبلور الجوانب المشرقة في وظيفة اللغة من خلال مراعاة ربط القول بالفعل، وفي هذا الاتجاه، يمكن التذكير بأنّ المتربصين بهذه الأمة، كثيراً ما يلجأون إلى تمرير ملاحظات معينّة في إطار لغوي، يشد الانتباه إلى حدث مرتقب من شأنه مداعبة أحلام الأغلبية، وبما أن الشكل يختلف عن المضمون، فإنّ النتائج تأتي بعكس ما تكون عليه الظروف في بداية الأمر، وهم يعولون على أن تكون مخرجات الخطاب اللغوي مغايرة تماماً لسير الأحداث، وعلى هذا الأساس تبرز الحاجة لمراعاة أسس التنبؤ الحذر للنتائج السلبية، وانعكاساتها على جوهر اللغة من زاويتي الواقعية والمصداقية. نشير هنا إلى أنّ أسوأ الاحتمالات في مثل هذه الحالة، هي الشعور بالصدمة الحضارية وهذا ما يشوّش على جماليات اللغة وتلقائيتها.

اللغة بين الأصالة واستحقاقات المرحلة.

عند مناقشة هذا العنوان، لا بدّ من توثيق جملة حقائق، أهمها، أنّ أصالة اللغة مستمدة من موروثاتها، ومنسوب ثقافة أبنائها، وتعزيزاً لذلك، تتواصل المبادرات الخلاقة بالاتجاه الذي يؤدي إلى تنـّوع المعرفة الإنسانية وفقاً للاعتبارات التالية:

أولاً: ما هي مقومات النقد الذي يسمو بواقع اللغة في ظل التحولات المتسارعة في المجالات التقنية والعلمية؟

يستدل من أدق الأبحاث والدراسات الموضوعية، أنّ مناهج اللغة العربية متعمقـّة في نظمها، وملتزمة برؤاها العلمية، وهي تمثل الوجه الحقيقي للثقافة العربية من حيث قوانين ومكونات الأعراف والتقاليد والمعتقدات والأفكار المتداولة، أما المنهج، فهو مرتبط بعملية البحث والتطبيق، إزاء القواعد اللغوية، وطرق الكشف عن طبيعتها وحقائقها ومخرجاتها، ثم تحليل المقدمات والمحتويات والنتائج نظرياً وعلمياً ومعرفياً ومعيارياً، واستخلاص الأطر النظرية والتطبيقية، وتستند مناهج البحث اللغوي على النظم التالية:(١)

- الصوتية: الحس واللفظ والنطق
- التشكيلية الصوتية: التنويع، والتوظيف، والسياق، والموقع، والتنظيم

- الصرفية: الصيغ، والاشتقاق، والتصريف

- النحوية: المعرب، والمبني، والضمائر، والأفعال، والأسماء، و الافتراض والإضافة

- المعجمية: الإيضاح، والشرح، ومواقع الكلمات، والتفسير

- الدلالية: المعنى، والسياق، والاشتراك، والتباين، والحقيقة والمجاز

- التداولية: الفاعلية والتفعيل والتوظيف الظاهر والكامن

- التركيبية: الاشتقاق، والتشكيل والأسلوبية

- المعيارية: التفريع، والتصنيف، والتركين

- التحويلية: المكونات، والقواعد والبلاغة

ثانياً: لا يوجد فروق بين المناهج اللغوية الأصيلة، وتطوراتها الحديثة، بل هي شديدة التواصل بين المكونات اللغوية، ومعطياتها التقنية، نظرياً وتطبيقياً ضمن خصائص اللغة وقضاياها.

يقول الباحث د.عيسى خليل محسن أنّ مناهج البحث العلمي، تعتمد على سلسلة من المراحل، أهمها ما اصطلح على تسميته بنظرية الدافعية أثناء عملية التعلّم، وهذا بطبيعة الحال يستوجب البحث في قياس أساليب الممارسة أثناء عمليات التدريس، على سبيل المثال، هل يتم ربط محتوى المناهج بواقع المجتمع من حيث متطلباته وتطلعاته واحتياجاته؟ وما هي طبيعة العلاقة بين الطلبة والأساتذة، وهل ترقى عملية التدريس إلى مستوى الوعي، الذي يُشوّق الطالب لمواصلة مهمته في البحث والاستقصاء؟

أمّا الباحث، د.عمار الساسي، فيرى أنّ منظورات الإطار النظري المنهجي، لاتنفصم عن العملية في اختيار المنهج أو الاتجاه الدراسي والنقدي ونمذجته الراصدة للجزئيات اللغوية وكلياتها، ومن أبرزها المنهج الاستدلالي أو التجريبي أو التاريخي والجدلي القائم على التناظر والاصطلاحية والاستقراء، وفي مجمل الأحوال، لا بد من منسق لهذه المناهج في ظل ما نشهده من تباينات، بحيث تنسجم مع قواعدها العامة وأبرز خصائصها، ولاسيما أن هذه المناهج ليست ثابتة، إذ ندرك أن أدوات العلم متغيّرة، وتخضع للتنافس في عمليات التطور، وبالتالي فإنّ مواكبة العلم والتجدد معه، ستكون من ضمن أوليات العلماء وأهل الاختصاص.

عند دراسة الثوابت والمتغيرات، وتتبع البعد الزمني والتاريخي، نتفق على أنّ الأدب يتطور نتيجة عملية التداخل بين المعطيات الاجتماعية والإنتاج المعرفي، ومن باب الرغبة بتحقيق مبدأ المواكبة التي تنسجم مع متطلبات النظرية العلمية، والتي تعرّف على أنها: «مجموعة من الافتراضات المنسّقة والمنظّمة بطريقة علمية، وهدفها الاستكشاف والتقدم في بناء المعرفة العلمية».

إنعكاسات الخطاب الإعلامي على جوهر اللغة.

تجري المدارس الفكرية والإعلامية في الولايات المتحدة والدول الأوربية، بين الحين والآخر، العديد من الاستطلاعات والدراسات التي تختبر صلابة أهل الفكر من أبناء العروبة، وكيف يقـوم أساتذة اللغة ببذل جهودهم التي تحول دون احتواء لغتهم، وبناء على هذا الواقع، تبدو مهمة وسائل الإعلام العربية، شائكة في أوج التقلبات الاقتصادية والمتغيرات الاجتماعية، فقد

تكشفت النوايا التي روجت منذ عقدين ونيّف من الزمن لنظم العولمة وسياساتها المتوحشة، وما ترتب على ذلك من تداخل غير منظم، وانفتاح بين الحدود، الأمر الذي حفز دور الجامعات العربية نحو الارتقاء باللغة العربية، وتوطين الاعتزاز بها، وبناء على ذلك، فإنّ الفعاليات الإعلامية العربية تسعى لتحقيق هدفين، الأول، خلق حالة من التناغم، الذي يصون اللغة من الاختراقات أو يعمل على تفريغها من محتواها، وهذا يتطلب تجسيد سبل التعاون الذي ينأى عن الاتكالية. الهدف الثاني، يستند على ضرورة معالجة الاختلالات التي ستزداد بحكم تفشي الفقر والجهل، وازدياد أعداد الباحثين عن العمل؛ إذ من المعلوم أنّ اندفاع الشباب للهجرة خارج أوطانهم من أجل لقمة العيش، سيدفعهم للتخلي عن لغتهم وثقافتهم. من المفيد القول أنّ الوطن العربي غنيٌ بمصادره المتجددة وتعدد الأقاليم المناخية وتنوّع البيئات فيه، وإذا تحققت سبل التكاملية الاقتصادية بين الدول العربية على المدى المنظور، فإنّ نجاح الجهود في هذا الاتجاه يعني قوة اللغة العربية، وازدهار موقعها بين اللغات العالمية.

نبقى في شرفة اللغة والإعلام، ونوثّق أنّ هنالك صعوبات تواجه وسائل الإعلام المختلفة في يوميات عملها مع المتلقين والرأي العام، وبالتحديد في إشكالية التداخل بين المقومات والمكونات والمؤثرات، وإذا انطلقنا من وجهة النظر التي تحرص على صون اللغة، نجد أنّ تفاوت الأمزجة وتباين المواقف يشوش بطريقة غير مباشرة على مكانة اللغة، والمؤمل هو أن تتكاتف الجهود بالكيفية التي تشد الناس، وتشوقهم إلى لغتهم، وهذا ما نقصده بربط القول بالفعل.

عندما تتسم الصورة الإعلامية بمتطلبات البلاغة وموضوعية الوصف، فإنها تكون قد استوفت شروط الإبداع الذي يُحقق غايات المعرفة، ونظراً لتعدد وسائل الاتصال المرئي والمقروء والمسموع، فإنّ مهمة المعنيين بتطوير اللغة الإعلامية، تتطلب معالجة الفجوات التي تنشأ عادة بين الموروث الاجتماعي من جهة، ومتطلبات الحداثة من جهة أخرى.

تمتاز اللغة العربية بخصاص، استمدتها من روح الأمة العربية وتجاربها المتراكمة، وهذه الخصائص تمنح اللغة العربية المرونة، وتقوي دورها في الإستجابة لمتطلبات الحياة ومقتضيات الحضارة، وتوثق سمات النقاء والصفاء والتفتح والانطلاق في الفكر العربي.

وفي اللغة العربية الكثير من المزايا الإيجابية التي تعبّر عن مدلولات الزمن والتفريق بينها بتخصيص مصطلح لكل وقت أو فترة زمنية معينّة.

عند مناقشة مناهج اللغة، نتوقف أمام جملة حقائق، أهمها أننا نتعامل مع كم هائل من المعلومات المصاحبة للتطورات التكنولوجية والعلمية، مما يستدعي الحديث عن مهارات الاتصال من حيث المفاهيم والأهداف، وإذا ارتأينا أن الاتصال هو عملية اجتماعية واسعة، فكيف لنا أن نوظف لغتنا بالشكل الذي يلتقي مع استحقاقات ومتطلبات السير في ركب التطور والتجدد؟

الهدف المنشود في النص اللغوي هو عنصر البلاغة، والذي يُعرف بأنّه حامل للخصوصية، وأحد أقدم المدونات التي تخزن فيها الأمم مواريثها، وتحاول التعريف بها لأنها تبرز ذاتها وكيانها في آن واحد، ومن المتفق عليه أن توجيه اللغة يتم ضمن مسارين، الأول، أن العبارة أو

الجملة، تصاغ بعد معرفة القيم الاجتماعية السائدة، وما تحمله من تقاليد وأعراف، المسار الثاني، يلتزم بأرقى حدود الموضوعية، بما تعنيه من تصميم على طرح الأفكار الهادفة، والتي تتضح من خلالها الرؤية وتسود الثقة، ثمّ تتألق فيها اللغة.

التراث العربي ودوره في تعزيز مكانة اللغة،

يختلف الحديث عن التراث العربي من بلد لآخر، ومن الواضح أنّ أول مرحلة في عملية تكوين التراث، تتمثل بما اصطلح على تسميته بالبنية الأساسية والتي تبين التقسيمات الاجتماعية، مثل النخوة، ومظاهر التكافل الذي يُقوّي العزائم أيام المحن والشدائد، وتقوم هذه السمات بدور العناصر التي تثري البنية الاجتماعية، وفي هذا السياق، يُمكن القول أن ملامح التراث تتفق من حيث محتوى البنية الأساسية، بينما يتشعب الاختلاف في البنية الاجتماعية، وهنالك أسباب جغرافية وتاريخية لتأكيد الاختلاف أو الاتفاق، وبشكل عام، فإنّ النصوص الأدبية التي يتكون منها التراث، تعبّر عن مكنونات الشعوب، ومستوى وعيها في حركة التفاعل، وما يُنتجه من تجارب ومحطات حضارية من شأنها إعلاء مركز الأدب، والذي قال عنه معظم الفلاسفة بأنه يتبلور في القدرة على أن نعيش عصرنا ونؤثر فيه.

تتسم الذاكرة الشعبية بأنها ذات طبيعة انتقائية، ولهذا فإن التعاقب الزمني من خلال ظاهرة التذكر أو النسيان، كثيراً ما يؤدي لاختيار الأحداث التي تضاف لمخزون الذاكرة الجماعية، وفي هذا الميدان، يرى خبراء العلوم الاجتماعية ضرورة الربط بين محتوى الذاكرة من جهة، والقوة الإبداعية والتوثيقية للمؤرخين من جهة أخرى. يُذكر أنّ «روبرت»(٣) يُعرّف الذاكرة على أنها الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات الماضية وما يرتبط بها، وهي في الواقع «الفكر» الذي يُخزن ذاكرة الماضي، ومن المعروف أن المقدرة التذكرية للإنسان تتأثر وتصقل بإدراكه لأهمية المادة الأدبية التي ينبغي أن يتذكرها، والمهم في نهاية المطاف هو التعامل مع العناصر التي تثري النص الأدبي، على اعتبار أنّ المتخصصين في التراث الأدبي، يتمتعون بمسؤولية اجتماعية، تستدعي بالضرورة، الإحاطة بالوقائع التاريخية، ودقة المتابعة، وتوثيق الدروس والعبر بأسلوب يُمهّدُ للاستفادة من أرقى مظاهر الحداثة، إلى جانب الاعتزاز بالتراث الأدبي، والذي يُفهمُ من منظور الأصالة التي تربط حاضر الأمة بتراثها وماضيها الذي يوثق الوقائع من أجل إثارة حماس النشئ على طريق التجديد، لتتهيأ الفرصة للرواد والبناة في صون تراثهم الأدبي وحفظ هوية لغتهم.

يقول الدكتور عبداللطيف البرغوثي في دراسته المنشورة في مجلة عالم الفكر، العدد الأول، نيسان ١٩٨٦: «إنّ ما قيل عن الصلة الوثيقة بين الإنسان وحضارته في أنه لا إنسان بلا حضارة، ولا حضارة بلا إنسان، يصدق على التراث، فمادة التراث الأدبي قديمة قدم الثقافة، أي منذ أن تطورت لدى الإنسان الرغبة والدافعية للتعلّم، واتجه للاستفادة من المحاولات والتجارب، بمعنى أدق، فإنّ التراث موجود منذ ظهور اللغة التي مكنت الناس من التفاهم فيما بينهم، كما ساعدتهم على تجميع المعلومات وحفظها، ونقلها من جيل إلى جيل، وبتقديرات المؤرخين والدارسين، فإن هذه الإنجازات، تعود إلى زمن يُمكن تقديره بما يتراوح بين ثلاثة وخمسة ملايين من السنين(٤)

دونت مادة التراث منذ بدأ عصر التدوين ضمن المواد الأخرى مثل المواد المكتوبة على الآثار في مصر والعراق، وهي مواد اشتملت على الكثير من القصص والعادات والمعتقدات والتقاليد، ومن مثل ما اشتملت عليه كتب الرحالين والمغامرين والمكتشفين والتجار، ويصح هذا القول على مواد التراث العربي، فهي قديمة قدم المجتمعات العربية، فقد رويت مشافهة، إلى أن أفردت لها مصنفات ومخطوطات خاصة بها.

كلمة تراث باللغة الإنجليزية تعني « فولكلور» وهو مصطلح مكون من كلمتين (فولك) بمعنى الناس أو عامة الشعب، ولور وهي ترمز إلى المعرفة أو الحكمة، وقد استعملت هذه الكلمة لأول مرة من قبل الكاتب الإنجليزي « وليام جون تومز» في رسالة بعث بها إلى صحيفة (ذي أثينيوم) في آب ١٨٤٦، حيث اقترح استعمال هذا المصطلح كعنوان لحقل يشمل دراسة العادات والتقاليد والممارسات والملاحم والأمثال والمعتقدات والأفكار.

نستنتج مما سبق، أنّ التراث هو أحد مصادر المعرفة، وإذا توقفنا عند الجانب المتعلق بالفنون القولية مثل المعتقدات والسلوك، فلا بدّ من تناول اللغة العربية التي هي قوام الفنون القولية، وفي هذا الاتجاه، نجد أنفسنا أمام ثلاثة مستويات من اللغة العربية، اصطنعتها أمتنا في عصورها وأقطارها المختلفة للتعبير عن ذاتها، ولصياغة ثقافتها، هذه المستويات هي:

- اللغة العربية الفصحى المعرّبة

- اللغة العربية المتوسطة بين الفصحى والعامية

- اللغة الدارجة اليومية «المحكية»

وبما أن اللغة « الأم » الفصحى، لم تعد لغة يومية للشعوب العربية، فإنّ تراثها من العصر الجاهلي إلى وقتنا الحاضر هو تراث عربي، لكنه يقع خارج دائرة التراث، ليستقر ضمن دوائر تراثنا الرسمي، على اعتبار أنّ لغته هي لغة القراءة والكتابة، وليست لغة المشافهة، وحتى في أيام الفصحى الذهبية، فإنّ الأدباء والمفكرين العرب، يُميزون بين أدب الخاصة، وأدب العامة الذي لا يرقى لمستوى أدب الخاصة من حيث الشكل والمضمون، ولذلك فإنهم لم يدّونوا منه إلاّ القليل ضمن توثيقهم لأدب الفصحى، أما المستويان الثاني والثالث، فهما الواسطتان اللتان تتعامل بهما الشعوب العربية في مجالاتها الثقافية المختلفة، ولذلك فهما الوعاءان اللذان يحويان الفنون القولية في التراث العربي، ففي الأول منهما، نجد أشعارًا ملحونة، كما نجد الأزجال والقصص الدينية، وسيرة عنترة بن شداد، والزير سالم، وألف ليلة وليلة، والظاهر بيبرس، وسيرة بني هلال وتغريبتهم، وجميعها سير ملاحم شعبية، كانت الشعوب العربية وما زالت تستمع لها، ويقتدي أهل الإبداع بالرموز الذين شكلوا قامات عالية، وإنجازات تندرج ضمن صفحات التراث العربي، مثلما تعزز ثقة أبناء هذه الأمة بأنفسهم وبهوية لغتهم.

تمثل اللغة بصفتها أداة تفكير ، جملة الآراء والمواقف التي ُيعبّر الناس بواسطتها عن مشاكلهم واهتماماتهم، والتي تشمل المعتقدات والطموحات والرؤية، وبهذا المعنى فإن الفكر هو الأيدولوجيا بمفهومها الواسع الذي يشمل الفكر السياسي والاجتماعي والفلسفي والديني، ولهذا فإنّ عبارة « الفكر» تتسع لكل المنتجات، وبالتالي فإنّ الفكر هو أداة لإنتاج المعرفة؛ بمعنى أدق، فإنّ الفكر يشمل مبادئ ومفاهيم وآليات تنتظم وتترسخ في الذهن، تبعاً لتطور الحياة ببعدها الزمني وما يتخلله من محطات وتجارب.

يقولون إنّ الثقافة التي تنعم بالقوة الفكرية، تكون قادرة على طرح القضايا الملحة، بمنهجية تستند على دقة التشخيص وموضوعية التحليل، وفي معادلة الربط بين متطلبات الحداثة، وعناصر القوة التي يشكل الاقتصاد أحد أعمدتها، يتجلّى الحديث عن منظومة القيم التي تسهم في التحريض الذاتي على أهمية المواكبة بما تعنيه من إرادة، وقدرة على السير في ركب التطور الذي يتطلب في العادة، تنسيق الجهود، وحشد الطاقات، وكل ذلك من أجل مضاعفة الإنجازات.

بين دور اللغة في خلق الوعي المتبصر في دروب التجدد، ومنهجية التفكير الذي يستند على دقة الاستشراف، تبدأ مرحلة البحث عن المعرفة المنشودة، وكان الفلاسفة والمفكرون، بدءاً من سقراط، مروراً بأفلاطون، ووصولاً إلى ديكارت وهيجل وكانط، يجتهدون في بناء هرم للنظم الفكرية الكبرى، وصياغة الأسئلة عن الكون والوجود والمصير، وبالنسبة لمفكري القرن العشرين، ومنهم برتراند رسل وسارتر، فقد اتجهوا إلى تحليل النظم التي بناها القدماء، وفحصوا المنهجيات التي أرسوها، ولهذا فقد تميّز القرن العشرون بأنه عصر التحليل في حقول الفكر والفلسفة، والحقبة التي سادت فيها منهجيات الوصف والنظر في منظومة الأفكار المتداخلة، وبما أن اللغة، تحدد الفروض الدقيقة، وتقدم البراهين والنتائج، فقد تبوأت مرتبة مهمة وحساسة في حصيلة الأفكار الحديثة، إذ أصبحت جزءاً من أسس الفكر، وأنموذجاً للقياس والتطبيق، ومثالاً للبحث في مستويات الظاهرة الفكرية.

توصف التجربة الفكرية العربية، على أنها متجددة وتناضل من أجل الحياة، ووفقاً لمصطلح ابن خلدون(١٤)، فقد كانت واقعة التقدم هي السمة الظاهرة على هذه التجربة، وقد تجسّد ذلك في التراكم الفني للأفكار والعلوم، وفي التنوع الثري في المذاهب والمؤسسات والنظم المبدعة، إلى جانب الانفتاح المستمر على كل المظاهر الحضارية الإنسانية القديمة منها والحديثة على حد سواء، والمهم في عملية البحث هو أن (الحقيقة) كانت على الدوام غاية تستدعي ضرورة المثابرة دون كلل، وقد شهد الفكر العربي على مر العصور، جهوداً متواصلة، تبلورت من خلال المشاركة والإسهام في إغناء التجارب الفكرية وإثرائها بالنقد الذي يهدف للتقويم بعد أن يستند على صحة التقييم.

عند الحديث عن الإنتاج المعرفي، نتوقف أمام العديد من الإشكاليات، منها على سبيل المثال، ما يرتبط بالموروث الشعبي والسياسات المعمول بها، وهنالك واقع التحولات الاقتصادية، وما أفرزته من تباينات، نحسب أنها بأمس الحاجة لدراسة ترتكز على بعدين ، أولهما، أن حضارة الشعوب، تعرف من خلال ما تنجزه مجمل الطاقات المؤهلة والمبدعة من أبنائها، أما البعد الثاني، فهو يتلخص بمخرجات العلوم والتكنولوجيا المتطورة، والتي تسعى من خلالها الدول العظمى والصناعية للمحافظة على أسرار مفاتيح المعرفة، حتى تبقى الدول « محدودة الموارد « مستهلكة لمنتجاتها، ومستوردة لبعض جوانب ثقافتها، ومن هنا يكون السعي الحثيث لصون مكانة اللغة العربية .

يأخذ المنتج الثقافي بعداً تنموياً كونه يرتبط بإبراز الصورة الحضارية للأمة، ومن المعلوم أنّ الحضارة تمثل

في جوهرها مجمل النجاحات في حقول الفكر والمعرفة، والصناعات وفن العمارة والنحت، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو يعبّر عن الجوانب المشرقة، ويلعب دوراً مؤثراً في تنظيم السلوك الاجتماعي بالاتجاه الذي يلتقي مع النهضة الاقتصادية والاستراتيجيات الثقافية.

نستنتج مما سبق أن اللغة هي أداة التفكير ، وبمعادلة الربط بينها وبين الثقافة ، نوثق أنهما يُعبران عن الحركة نحو الأفضل، ذلك لأن الحس الثقافي، يكون مستمداً من منظومة القيم والعادات والأخلاق والمفاهيم السائدة، وهذا يؤكد أن البنيان الفكري والثقافي ، يقود إلى ممارسة العلم وتحفيز العلماء والفقهاء ليوظفوا خبراتهم ومخزون معرفتهم في خدمة النظام الاقتصادي والذي ينعكس إيجابياً على الواقع الإجتماعي ، ومن خلال هذا الإستنتاج، فإن مهمة المثقف والمفكر، تتجه تلقائياً للجمع بين الرؤية العلمية من جهة ، والجهد الفكري والثقافي من جهة اخرى ، بحيث تكون النتائج ملبية للطموحات التي تهتم بالاستغلال الأمثل لجهود الطاقات والمهارات، والإفادة من عنصر الزمن ، لأن الإنجازات المتميّزة ، تدخل في سجل الشعوب التي تكتب نجاحاتها بفعل الرواد من أبنائها .

النتائج

بناءً على ما تقدم، فإنّ النظرة الاستشرافية تطرح سؤالين: الأول، كيف سيتم توظيف اللغة على الوجه الأكمل في مرحلة ثورة الاتصالات والتقنيات التي أزالت الحواجز أمام الثقافات والسياسات؟ السؤال الثاني يتعلق بمهمة المعنيين بالمحافظة على سلامة اللغة العربية وتنميتها لتواكب المستجدات، وإلى هنا، يُمكن توثيق الحقائق التالية:-

أولاً: إنّ وحدة الأمة العربية تقـّوي مركز لغتها بين لغات العالم، وهذا يتطلب العمل المتواصل، ونشر الوعي اللغوي بوسائل الإعلام المختلفة، وتشجيع المبدعين في المجالات التي تبرز منزلة اللغة العربية.

ثانياً: التركيز على سلامة اللغة في المراحل التأسيسية لطلبة المدارس، وإعادة النظر بالمناهج وطرق التدريس، وهل يستخدم المعلمون وسائل متطورة لتشويق الطلبة أثناء تعلّم لغتهم.

ثالثًا: توحيد المصطلحات العلمية، والألفاظ الحضارية، وتبنّي خطط طموحة ومتواصلة، وتفعيل دور المجامع العربية واتحادها، إلى جانب الاستمرار في عقد المؤتمرات العلمية، والتي يتم تبادل الآراء والتجارب فيها، بطريقة تحقق ازدهار اللغة العربية، وتسهم بإغناء الفكر العربي على طريق التوحد الـذي يحول دون المضي بابتزاز مقدرات الوطن العربي وحقوق أبنائه.

تبدو مهمة أساتذة اللغة العربية ، شائكة بحكم تراكمات المعاناة التي تواجهها معظم الدول نتيجة الأحداث المعاصرة، والصراع الثقافي السائد ، وما أفرزته العولمة من تباينات أدت لوجود العديد من الاختلالات في الواقع التربوي والتعليمي ،حيث شح الإمكانات التي نفترض أنها تمنح المعلم القوة لأن يثابر من أجل إعلاء مكانة لغته الأم ، لكن من الطبيعي أن الشعوب تحتاج إلى ما ُيجدد ذاكرتها الجماعية ، ويصون منجزاتها الحضارية وهويتها الثقافية، وُيجسّد روح التماسك بين أبنائها، ولهذا نعول على حيوية المبادرات التي تقوم بها كليات الاداب والعلوم الإنسانية في معظم الجامعات العربية بعقد المؤتمرات العلمية التي تشخص الحال ، وتفتح مجالاً لتبادل الاراء

التي تسمو بمكانة اللغة العربية ، وتربط حاضرها الواعد، بأبرز الجوانب المشرقة من موروثها اللغوي .

في مؤتمر وزراء الثقافة العرب الذي استضافته العاصمة الأردنية عمان عام ٢٠٠٢ ، أثيرت العديد من القضايا الجوهرية ، ويومها جرى التذكير بإحتمالية تفاقم الأزمات الاقتصادية نتيجة المتغيرات المناخية، وشح المياه وتدني مستوى الإنتاجية في الدول النامية، وفي ذلك الحين تم تحديد عناوين من شأنها إثراء المسيرة التنموية بشقيها الإجتماعي والاقتصادي، أهمها التخطيط والثقافة التعاونية، وتفعيل دور الإدارة الإستراتيجية في المجالات التي تستوعب المهارات والكفاءات البشرية ، إلى جانب الإهتمام باللغة العربية بحكم غزارة جوانب المعرفة فيها ، وموقعها كأداة تفكير .

قائمة المصادر والمراجع

١-(الساسي) عمار: اللسان العربي وقضايا العصر، رؤية علمية في الفهم، المنهج، التعليم، التحليل، دار المعارف للإنتاج والتوزيع، بوفريك، ولاية البليدة، الجزائر ٢٠٠١.

٢-(الشرهان) علي عبدالعزيز، تحولات اللغة الدارجة، تأثير التغير الاجتماعي على اللغة العربية في الإمارات العربية، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ١٩٩٠، صفحة ١٠

٣-(أيوب) عبدالرحمن، الأدوات الشعبية والتحولات التاريخية، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، أبريل ١٩٨٦، صفحة ٤٢

٤-(كناعنه) شريف، ملامح المادة الفلكلورية، مركز الوثائق والأبحاث، جامعة بير زيت، فلسطين المحتلة

٥-(خسارة) ممدوح محمد، قضايا لغوية معاصرة، الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠٣

٦-(حجازي) محمود فهمي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للتوزيع والنشر، القاهرة ١٩٩٨

٧-(الزركان) محمد علي، الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨

٨-(بلعلي) آمنة، أسئلة المنهجية العلمية في اللغة والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، بتزي وز، الجزائر ٢٠٠٥

٩-(عبدالدايم) محمد عبدالعزيز، نظرية الصرف العربي، دراسة في المفهوم والمنهج، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت ٢٠٠١

١٠- هيئة التعليم: نماذج من معايير المناهج، المجلس الأعلى للتعليم قطر، ٢٠٠٤

١١ - مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، أبريل ١٩٨٦

١٢- " السلوادي " حسن : اللغة العربية والتطور الحضاري " رؤية مستقبلية " بحث منشور في كتاب " استشراف المستقبل " ضمن أوراق المؤتمر العلمي التاسع لجامعة فيلادلفيا ٢٠٠٤.

١٣-فهمي جدعان: أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث: الطبعة الاولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩.

١٤-فهمي جدعان: الماضي في الحاضر، دراسات في تشكلات ومسالك التجربة الفكرية العربية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر١٩٨٥.

١٥- "الجابري" محمد عابد: قضايا في الفكر المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت لبنان.

١٦- فلسفة ابن رشد : فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، الطبعة الثالثة القاهرة/ المكتبة التجارية المحمودية.

١٧- مارتن هيدجر: إنشاد المبادئ ، ترجمة بسام حجار ، المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء ١٩٩٤.

ثمان تعاويذ جاهلية

د.عبدالله منصور

(١)

لكِ اليومَ سرٌّ
طلاسِمُهُ في كتابِ عيوني
وهذا العروجُ المقدَّسُ
ما كنتِ بالغةً سَمْكَهُ
دونما آيةٍ من شُؤوني
ألا فاسْكني وطني
واخْتفي على بُعْدِ
فاصلةٍ من دَمي
واحْتَسي من بَقايا شجوني
سأُلقي عليكِ
كلاماً ثقيلاً
ألا رتِّليهِ طويلاً
وكما شئتِ كوني
على شاطئ الليل أُغنيةً
أو صلاةً
على مذبحٍ لجنوني

(٢)

كُلَّما اقتربَ الحقلُ من دَمِها
صارَ ليلكةً منْ رخامْ .
تتنفسُ من رئةِ النهرِ
ما لم تَبُحْ طفلةُ الرِّيحِ يوماً
لنافذةٍ لا تنامْ .
كلُّ شيءٍ

شاعر من الأردن.

غَدا وَطناً للنَّدى

والمدى

صارَ أصغرَ من عُروةٍ

في قميص الغَمامْ .

وأنا لم أزلْ

جالساً تحتَ داليةٍ

أقرأُ الكفَّ للنارِ

حتى إذا انطفأتْ

في مرايا الكلامْ .

وارتمى قمرُ اللَّيلِ عندَ عَباءتِها

بردَتْ فوقَ طاولةِ الثلجِ قهوتُنا

ولم تكتملْ

فرحةٌ للحَمامْ.

لستُ أرثيك يا وجعي

إنَّما وجعي

كيفَ مرَّتْ على الجُرْحِ

واسْتكثرتْ أنْ تَردَّ السَّلامْ.

(٣)

لأَيِّ البراري

تروحُ الغزالةُ؟.

أَيُّ غيابٍ عميقٍ أُعاني؟.

فلا الرِّيح

تأتي بها ذاتَ حزنٍ

و لا جاءني طيفُها

في ربيعِ الأَماني .

فهل شدَّها

للمدى قمرٌ

كان يوماً أَنا

و اختفى في نشيج الأَغاني .

(٤)

نرجساً ما أَرى

أَم بناتْ

غِبْنَ في شارعٍ ضيّقٍ

خلف مُنْعطفٍ

و أَنا ما أزال يدي فوق قلبي

وتُعْوزني الكلماتُ .

إنَّني كنبيٍّ يشقُّ إلى الله درباً ،

و يغرقُ في الدعواتْ .

هل يعود الشبابُ

وقد فَرَّ من عروةِ العمرِ عمري

وغزا القلبَ شيبٌ

و حاصرني الوهن و السنواتْ .

(0)

هَيّأتني الغريبةُ كي أَمتطي ولَهي

في ربيعِ أُنوثتها

ها هيَ الآن تأْخذني من دَمي

وتسافرُ بي في غموضِ اللّغاتِ

وتتْركني في المرايا أَسيراً لِقُبْلَتها

أيُّ موتٍ لذيذٍ أَعيشُ

أَيا امرأة

حين يقْتربُ الزعفرانُ

تجيئينَ نورسةً

و إذا ابتعدَ الأَرخبيلُ

أَجيئُكِ مثل سنونو

يُفَتِّشُ عن نَفْسِهِ في الفضاء

فاقرأيني صهيلاً

ودَعي ما اشتهينا يُواصِلُ أَمجادَهُ

في نُعومةِ هذا الحرير

فأَنا في انْسكابِ نبيذِ الحياة الذي خانني

قَلَّما أضيءُ كلاماً

كطقسٍ جديدٍ كما تشتهينَ

أَيا امرأةً

شلحتْ فجأَةً فوق صدري

خَفايا الجسد .

(٦)

علِّليني

ومُدِّي كُرومَكِ

حتّى نضوجِ العنبْ .

و امنَحيني قليلاً من الدفءِ

يَبعثُني من صقيعي

ويُطْعمني للحطبْ .

أَنتِ عندي كقنديل ليلٍ طويلٍ

تُمازحهُ الغادياتُ

ويحرسُه قمرٌ من ذهبْ .

أَتْعبتني المليحةُ

آهِ كم أَتْعبتني . . .

تُمازِحُني . . .

فَجأَةً تبتعدْ .

تُغاضبُني

فَجأَةً تَقْتربْ .

شاغبي مثلما شئتِ

أُقَدِّس هذا الشَّغبْ .

(٧)

دَثَّرتني ببوْحِ ليالكها

ثم مالتْ عليَّ

و لم تَكُ جاهلةً

كيف تغزو أَعالي المياه .

مَرْحباً بي توشوشني

و أَنا مثل الزوابعِ

أَنمو على سفوح هناءِتها

أَيُّ سرٍّ

يُوزِّعُ هذه الطلاسم ؟

أَيُّ الأَغاني

تُقدِّمُني لاخضرارِ الحياه .

والسّؤالُ البعيدُ مداه .

كيف أَكتبني ؟

كيف أَكتُبها

واللّغات أَقلُّ

من الأَرخبيل الذي

سَيوصِلُني للنّجاه .

(٨)

كبرتُ ،

وما زلتُ طفلاً

عليلاً عليلا .

أَمُدُّ يدي في الفضاءِ

لأَجنيكِ وجهاً جميلا .

فَيغلِبني النومُ

فوقَ سطوحِ البيوتِ

أَيا نجمةً تسكنُ المستحيلا .

أَبي قال لي

منذُ خمسين حُبّاً

أَيا ولدي الهوى مُتّعِبٌ

والأميراتُ مثل مجيء الظَّلامِ

إِذا ما عَشِقنَ

قَتَلْنَ الأَصيلا .

فلم أَنتبهْ للنصيحةِ

والعمرُ يمضي

وما زلتُ طفلاً

عليلاً عليلا .

أُقابلها كلَّ يوم

و أَقرأني في ملامحها

قاتلاً

و قتيلاً .

اعتذاريّة النّهر

د. حسـام اللحّـام

هو النَّهرُ يَهْذِي
ويَرْسُمُ آخِرَ لَوْحَاتِهِ
ويُهْدي إليْكِ السَّلامَ الأخيرا
بَكَى
حِينَ مَرَّتْ خُطَاكِ
وفرَّتْ يَدَاكِ
وكانَ
لِصَمْتِكِ قَلْبَاً
وكانَ
لِصَوْتِكِ حِضْنَاً كبيرا
لماذا عَشِقْتِ الدُّموعَ
وكفَّنْتِ شَمْسَ النَّهارِ
وسِرْتِ إلى شَمْعَةٍ نَائيَهْ
وحَوْلَكِ تَرْقُصُ كلُّ النُّجومِ
وتَنْثُرُ أَشْواقَها الغَاليَهْ

بَكَى النَّهرُ لَمَّا رآكِ اعْتَلَلْتِ
وغارَ عليكِ من النَّسْمَةِ الغَافيَهْ
وسارَ ... وحيداً
وسارَ... بعيدا
لِيَرْتَدَّ ضَوءُ النَّهار إلى مُقْلَتَيْكِ
لِيَمْتَدَّ خَيْطُ الزَّمَانِ
- بلا قَسْوَةٍ – في يَدَيْكِ
ويَغْدُو جَديداً جَديدا
ليس لِلْعُمْرِ أَجْنِحَةٌ كي نطيرَ
ولا قُبّعاتٌ تُظَلِّلُ أيّامَنا
إنَّها الأَرْضُ
مَنْ تستجيبُ إلى لَسَعَاتِ القُلوبِ
وتَطْلُبُ أحشاءَها البائدهْ
فردِّي بصَوْتِ الحياةِ
وأوتارِها الواعِدهْ

◄ شاعر من الأردن.

شيء من أغاني بحار قديم

علي البتيـري

هاأنَني البحرُ الذي اختال بثوب الليل،
والحلمُ حريرُ الرَوحِ
في البرّدِ ارتداني
ليس لي إلا صهيلُ القلبِ،
يحدّو بي إلى خيلِ الأماني
ليس لي إلاَ الأغاني..
تطردُ الوحشة عن رؤيا شراعي
ليس لي يا بحرُ إلاَ الحُلْم بالبر،
وبعض الشرب من جرَةِ بحارٍ عتيق
كُلَما أمسيتُ ظمآناً سقاني.

* * * * *

آه يا بحرُ
ألا أين تقودُ الزورق المتعب،
والرَيحُ إلا غير اتجاهِ الرُوح تغدو
دلعت في عتمة الليل لساناً يزدريني
ثم راحت عكس حلم العاشق الضليلِ تبدو
كدتُ من شدَة إحساسي بموتي
أن أموتّ..
فلأكُن مثل نبيٍ راقدٍ
في بطنِ حوت.

* * * * *

حطت الريحُ على صدر شراعي
ولوى الموجُ ذراعي
غير أني من دُجى الصَمتِ المُشظَى
لم أنمّ..
كيف أغفو
وأنا أُبَصرُ فوق الماءِ دم؟!
ربما كان لبحار غريبّ

شاعر من الأردن.

وجهه يشبه وجهي

رُبَّما قد خانهُ البحرُ فعَرّى جُرحهُ

للرّيح،

لم يحفل بمن غنى له دهراً ولم...

* * * * *

حلمُ أطفالي

وتسبيحةُ أمي آخر الليلِ،

وعيناكِ،

وهذا الكظمُ للجمر،

وشيءٌ من لظى العشقِ الخجولْ

كلها باتت كما الخيل بأعماقي تصول

فتوافيني بطيف البرَ،

تَدنيني كثيراً من تباشير الوصول.

* * * * *

قد غدا الصَبر،

قناديلَ حنينٍ في أيادي المُبحرين

وغدت تَغريبةُ الحيّرى

تسابيحَ صلاةٍ في بلادِ الصابرين

غير أنّي أشهرُ المجداف سيفاً

فيهِ ومضٌ من سيوف العاشقين

لا عليك الآن يا أمي الحزينة

كُلّ ما قيل عن الإعصار والغرقى بقيعان الضغينة

كذبته رايةٌ لاحت على ظهر السفينة

فتّدتهُ كل أحلام الزَوارقْ..

ها هي الرحلةُ تمضي

وأنا ما زلتُ شيخ المبحرينْ..

أنا لي في عتمة الماءِ ذراعٌ لا تلين

أنا لي في مهجتي دمعةُ عاشقْ..

بتُ أخفيها عن الحسادِ في العشقِ،

وفي كل أغاني البَحر استحضرُ أحبابي

وفي شوقٍ خرافيٍّ أُعانق..

* * * * *

لستُ ممَن يرهبون البحر،

إنْ أرغى وأزبدْ..

ليس للرّيحِ وإن تبدو كأفعى الليلِ،

أن تطوي شراعي

ليس للجّة أن تغتال مجدافي

وإن تبغي اقتلاعي

لذئاب البحر أن تعوي

وأن تجتر في الليل العواء

لنجوم الليل أن تهوي بأرجاء الفضاء

ولأنثى الماءِ أن تُغوي كما تغوي النساء

ولأنواءِ الليالي السود أن تلوي ذراعي في إزدراء

لا أبالي إن لعابُ الموتِ

فوق المركب العذريّ سال

لا أبالي..

إن تلوّى البحر كالثعبانِ،

من حول جراحي

وعلى المركب مال

أنا للبحرِ والليلِ وللرّيح

فإذعاني مُحالٌ..

أنا للحُبِّ الذي يؤخذ حتَى من يد الموت،

وإن طال السَفرّ..

فاز من أبحر ليلاً

وعلى تغريبة الماءِ صبرّ

* * * * *

كم غريقٍ فيك يا بحرُ

تهاوى واستراح !

كم شهيدٍ ماؤك الهادئُ أغواهُ

فلم يحفل بمدٍ أو رياح !

عُد إلى عقلكَ يا بحرُ،

ولا ترفع بوجهي أي نوعٍ من سلاح

كُن صديقاً أو أباً

يعصبُ لي بعض الجراح

بيننا عشرةُ عمرٍ لم تهن

إلا على خائن العشرةِ أو ابن الحرام

لستُ يا بحرُ عدوك

لستَ يا بحرُ عدوي

نظرةٌ منك ستكفي

كي تراني حاملاً غصن السلام

مطلقاً من حولهِ سرب حمام

لنجاتي أنا صليت فكن أنت الإمام

دمٌ ودُمى

◄ سميح الشـريف

(1)

كُدْسٌ من الأكوانِ

أحملُه على قدمي تشاكيلاً منمنمةَ الطّرازِ ،

عرفتُ أني كنتُ أوّل من عصى الشيطانَ أن يبني مدائنَه

التي أغوتْ أبي

قبلَ النّزولْ .

أنا ما كرهتُ أبي ولكنّي عشقتُ المستحيلْ

أبصرْتُه في الدّهرِ يتبعني ،

وأمي تحت سُرّتِه تطوّقُه بعقدٍ من أساورِ ساعديْها ،

لا هوىً أظمى نوازعها إليه وما زوتْ ما بين عينيها جفاء،

كانت هواهُ ، وكان لعبتَها الهوى أبداً ،

ويحسب أنّ عينيْها تخضّبتا كعينيهِ اشتهاء .

قد كانتا تتوقّدانِ كنجمتينِ ،

وتشردانِ وراءَ قطعان النجومِ ،

تودُّ لو تحظى بعقدٍ من لآلئها ،

أمي تحدّثني بأنّ ترابها ذهبٌ يسيلْ ،

وسماءَها نهرٌ من الفيروزِ تسبحُ فيه أقدارُ السنين .

لا ليلَ فيه ولا نهار سوى ضياءٍ ،

يرتدي غيّاً ملاءَتَه ،

فتبصرُه العيونُ يشفُّ عن نصْفٍ ،

ونصفٌ يختفي تحت الملاءِ ،

كأنّه طرْفٌ كحيلْ ،

◄ شاعر من الأردن.

(٢)

ورأيْتُ أمي ،

وهي تمشي في نماءِ الأرضِ ،

تسألها عناقيدُ أطلّتْ من كُوى الأشجارِ عن

شهْدٍ يلوبُ وراء سمطٍ من بكارتها ،

ورأيْتُ عنقوديْنِ يقتربان من أمّي

ويختبئان بين نمائها ،

حذْوَ المثيل من المثيلْ .

وتوجّست أمّي على حذرٍ نفارهما ،

فألقت لِمّةً سوداءَ فوقهما ،

ومسّت غيمةً أغفت على خدرٍ ،

ومدّت إصبعاً أدنى قليلاً من سرارتها ،

ما كان أفرخَ روْعُها ،

فتريّثتْ زَلَقاً تقطِّرُه حبيبات النّدى ،

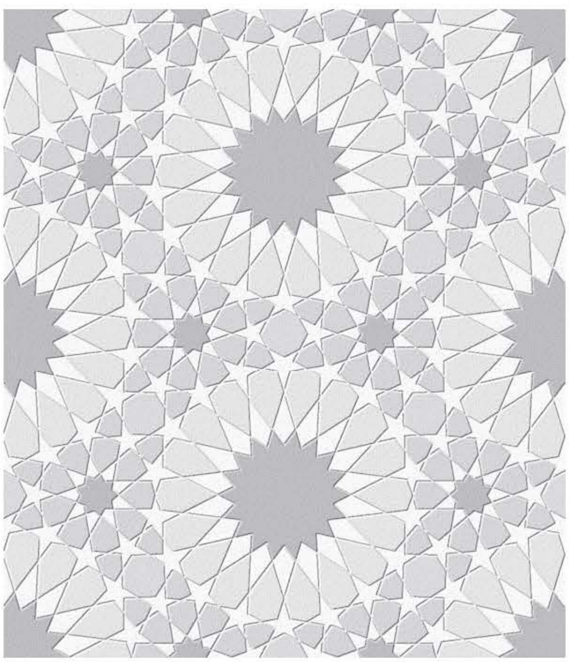
نهْزَ الصّديِّ ،

فكلُّ أنمُلةٍ صحَت سَكْرى. ، بإصبعها النّحيلْ .

يا أُمِّ ،

ما كمّتْ عناقيدُ مباسمَها على وعدِ الجذورِ ،

ولا بكتْ حزناً بكارتها الحقولْ .



يا ليالِي الصّفــو

د. جميـل علـوش

كيفَ يهْوى مقلتي طيف الهُجودِ وخيـــالُ الأمسِ رفّـافُ البـرود

وأغــانيَّ علــى درب الـهـــوى لـم تَزَلْ في مَسمعي ألحانَ عُودِ

والتمــاعُ الحُسْنِ لـم يَبْرَحْ على هـدْبِ النـاظر أطيـافَ سُعود

أو يَهْـوى مقلتـي طيفُ الكـرى وأنــا أمَـرحُ مـن شجْــوٍ ببيـد؟

نـفّــرت منه ليــالٍ لــم تَــدُمْ وخيـــالاتُ عُـهْــودٍ وعُـهُــودِ

وأمـــانٍ ضِعْنَ في رحْبِ المَدى ضَيعةَ العِرْفانِ في عُنْقِ الجحودِ

يــا لهــا من ذكريــاتٍ قَذَفَتْ بالمنـى الغُــرِّ لإعصـار شـديدِ

بعثــرت آمـاليَ الحسنى كـمــا بعثَــر الغيمــةَ إرزامُ الـرُّعــودِ

أنــا منهــا في خضّــمٍ مـائــجٍ مــن وجــومٍ وذهــولٍ وشــرود

* * * * *

شاعر من الأردن.

أنـا يـا ليـلُ هنـا وحـدي على صخـرةٍ شـامخةِ الروقِ صلَودِ
حَمَلَتْ رائحـة الأعـصـــر في صدرهـا الأقعَسِ من عهدِ ثَمودِ
لا أرى إلاّ ظـــلامـاً حـالكـاً جُنَ كالنكراءِ في قلبِ الكنـودِ
وضبـابـاً ضـمَ في بـرديـهِ مـا في المـدى مـن ربـواتٍ ونجـودِ
وجُفونُ النجـمِ قـد طـافَ بهـا طـائـفٌ من وَسَنٍ أو مـن رُقودِ
أنـا يـا ليّـلُ هنـا من وحـدتي وانفـرادي في سُجـونٍ وقُيـودِ
أنـا وحـــدي ههنـا أمعــن في ذكريـاتي وهـوى نفسي الوَحيدِ
كيفَ أحـلامُ شبابي الغضِّ قد دَرَسَتْ وانطمَستْ طي اللحودِ؟
ورؤاي الغـرُّ كيـف استتـــرت وتوارت في دجى الماضي البعيدِ ؟
أيـنَ منّــي خفقـات مـن هَـوىً يتهـاوينَ علـى ظـلٍّ مـديـد ؟
وخيـــالاتٌ إذا استـوحيتُهـــا طَفَـر الوحْيُ على ثغـر قصيدي
أيـن منّـي مُتَعُ الأمـسِ وكـــمْ قبلـةٍ حنّـت إلـى خـدّ وجيـدِ؟
عَصَفَتْ في خـاطـري واندفَعَتْ تشبعُ الشـهـــوة في قلْبٍ عميـدِ
وتمشّتْ في دمـــي فـاحتسبت في لـهـــاتي لـم تمتـع بجديدِ
رَجَعَتْ مـن رحلـةِ الشوقِ الذي حرّمـوه بخيـــالاتِ شــهيــدِ

* * * * *

كـم نـداءٍ كـانَ يَذوي في فمي   فيـدوّي حينَ يـذوي في وُجـودي

خَطَـراتُ الشـوقِ في قلبـيَ مـا   زلْـنَ يستّحثن صمتي وجُمُودي

الـرؤى غـابَتْ وذابتْ في المدى   ذوبـانَ الطـلِّ في ثغـرِ الـورودِ

أيـــن منّــي أفُـــقٌ عـطّـــره   وردُ أجيـادٍ وريحـانُ خدودِ؟

غـرقَ الأحبـابُ في صمْتِ النّوى   وانطـوَوْا خلفَ سجـوفٍ وسُدودِ

عَصَفَ الدهـر بهـم وانحسـرت   ظلمـات الدهـرِ عـن ظنٍّ شرودِ

ضُـرِبتْ شـتـى المسـافـاتِ ذرىً   بيننـا وانتظمـت شتـى الحدودِ

وتنـاسَـوا أننـي كُنْـتُ لـهـم   نفْحَـةَ الأُنسِ على القلْبِ الكديدِ

كلّـمـا كانـوا يقـولــون: انطَلِقْ   كـانَ يهمـي مثلما شاؤوا نشيدي

أعـرضوا عنّي كـأن لـم يكُ لي   بينهـم مـن صاحبٍ أو من ودودِ

غيـر أني ولـو العهـد انطــوى   وتـولّــى الصفـو أوفي بعـهـودي

أبــداً أحملهــم في مهجتـي   لهفـة تعصـف في صـدرٍ طريدِ

ويحـن القلـب مـن الشـوق لهم   مثلمـا حنّت ديـارٌ لشـريد

لسْـتُ ممـن إن تـولّــوا ونـأوا   لا يبـالــون بهجْـرٍ وصـــدود

* * * * *

يــا لـذكــرى كلّمــا رفّتْ على	خاطرِ الشعـر أهـابَتْ بمزيدِ

إنّـهـــا هينمــةُ الأشـــواقِ في	مَسمعي تـروي أنـاشيدَ الخُلود

أسلمتني لطيــوف ٍ جهمـــةٍ	وخيـالاتٍ كجنحِ الليـلِ سُـودِ

وأطـافَتْ حـول رأســي بـرؤىً	كخوافي النسْـرِ أو دُهْمِ البُرودِ

كلّمــا أخلـدْتُ صمتــاً وثَبَتْ	من كوى الليل فهزّت من ركودي

خـافقــات مثلمـــا دارت علــى	هيكـلٍ في نشـوةٍ أسـرابُ غيدِ

مـــا لهـــا تُهـــوي علـى قلبي	بالمخلبِ المشحوذِ والنابِ الحَديدِ؟

مــا لأشـجـانـي تهـاوى من عَلٍ	زمراً تجأرُ في الصّمْتِ السَّعيدِ؟

علّهـــا قــد أنِسَتْ في خاطـري	لـلأمـــاني منهلاً عذبَ الورودِ

أفتطفــي في دمـــي عـاصفـــةً	مـن إبــاءٍ واصطبــارٍ وصُمودِ

مــا لـهـــا تنهلُّ أسـرابـاً على	مهجة راقَ لـهـا صمْتُ الوجودِ؟

إنـهـــا هينمـة الأشجـانِ، قــد	أرّثتْ مـن ملْهَـمٍ جـزلَ الـوقـودِ

لـم تطـف بالشعـر إلاّ مـدّنـي	بالخيال الطرّف و المعنى السَّديدِ

علّهـــا سكـــرة قلـــب يَـــدُرّ فيـه قبـــل اليوم من حلمٍ فَريدِ

هوّمت فيـه الأحـاسيسُ كمــــا هـــوّم الطّيّـــرُ على ورْدٍ مَــذودِ

وكـثـــول النحـــل مـن مكمنـــهِ نَفَـرتْ أسـراب أفكـارٍ رقـودِ

يـا ليـــالي الصفـو من صبوتنا عـزبـت أحـلامُنا عنّـا فعودي

قــد حننـا لـك مـن بعـدِ النوى مثلمـــا حـــنَّ تقـــيٌّ لسُجـــودِ

* * * * *

غـرقـت أيـامنـــا في شَجوهـــا وانطوَت في قبضةِ الدهر العَنيدِ

أيعـود الأمـس في بـرّءِ السَّنــا ويعـود الدهـرُ في طهر الوليدِ؟

ونـــرى آمـالنــــا بـاسمـــةً لـم تشوِّهها يـد اليأسِ البَليدِ

نحـن أضـوانـــا حنين وعَثَـــتْ بأمانينـــا خُطـى دَهْـــرٍ لدودِ

يـا ليـالي الصفـو عـودي وإذا خـابَ فــأل فعِدينـــا أن تعودي

لا أيــأس أبـــدا

الشاعر: رافائيل غولين

ترجمة : د. سعيد الخـواجـة

بدأت لعبة السوكر الرائعة

عندما صفر الحكم

كان الحكم قاسيا

غير عادل، والكل يعرف ذلك

رغم أننا كنا نتقن اللعبة

ونركل الكرة بمهارة

ونركض دوما في الملعب

كان بإمكاننا الفوز بسهولة

فهل يجعلني الفوز شهيرا؟

تستنزف طاقتي

ولكي أفوز هناك ثمن

أحاول دوما أن أفترض...

ومع ذلك

فقد خسرت المباراة...!!!!

• رافائيل غولين (١٩٣٦-   ): درس الثانوية في معهد تامبيكو، ثم انتقل إلى مدينة المكسيك حيث تخرج في جامعة متروبوليتان، ثم حصل على درجة الماجستير من الجامعة الوطنية في المكسيك، وعمل أستاذاً في نفس الجامعة، وبعد ذلك تركها ليبدأ نشاطه الثوري، له العديد من القصائد المتمردة على الواقع.

المصدر:

موقع آداب أمريكا اللاتينية www.americanlatinliterature

مترجم من الأردن.

ضجيـــج

حنـــان بيـروتـــي

يبدو في البيت منشغلاً بقضاياه الكبيرة، يكثر من التدخين والتفكير، متعجل دوماً كأنه يسابق الزمن ويهرب من عدو غير مرئي، أما خارجه فالوقت متاح لأصدقاء على شاكلته ممن يعيشون الحياة الأسرية بالمراسلة أو من المطلقين أو غير المتزوجين، يلقي بملابسه المتسخة على الأرض ولا يأبه بأي عطل أو خراب في البيت، ونحن - زوجته وأبناؤه - نعيش في ظل رجل غائب أو حاضر بلا دور، ينام الصغار معظم الأيام دون أن يروه طيلة النهار، إذا طال مكوثه في البيت فهو إما مريض نائم أو مستلق أمام التلفاز وهاتفه ملصق بأذنه يناقش أحدهم بقضيةٍ خطيرة فيما يتابع فيلما عربيا مغرقا بالسطحية" حتى يروّح عن نفسه من ضغط التفكير!" هكذا يقول قبل أن يغير على أحد البرامج الحوارية السياسية ويغفو خلاله حتى يعلو شخيره!

قلت له: اسمع! أنا هدتني الوظيفة وهموم الصغار، تعاون معي على الأقل فيما يتعلق بأمورك الشخصية!

هزَّ رأسه كأنه فهم ما قلت، بعدها بأسبوعين تكومت ملابسه الملقاة على أرض الغرفة ما يشبه تلة صغيرة يعبر فوقها كأنها مشهد طبيعي!

قلت له بعدها: اشترِ لنا خضاراً لزوم الطبخ، ذراعاي تؤلماني من حمل الأكياس الثقيلة!

في اليوم التالي جاء بثلاثة كيلوات من البطاطا، وفي اليوم الذي يليه أحضر (بكسة) منها، وفي الذي يليه قال بلهجة رجل مخلص هدته مسؤولية أسرته بأنه نسي أكياس الخضار في السيارة، وكانت هي الأخرى بطاطا!

فكرتُ في تجاهل وجوده والتصرف كأنه ديكور للأسرة، لكنه كان يعود محملاً بأطنان هموم، يجلس في الصالة يدخن يقرأ ينهر الصغار، يطلب مني أن أفصل بينهم إذا وقعت بينهم اشتباكات، وجدته يخبرني كأنه يسر لي بأمر عظيم، إنه منشغل هذه الأيام بتأسيس حزب! حزب سيزلزل الدّنيا ويقلب الموازين!

ضربت على رأسي بلا وعي وأنا أصرخ بانفعال، وكأن النيران تأكل جلدي : "ناقصنا..ناقصنا يا ربي مشاغل وبلاوي !"

وجدته يكمم فمي بيده وهو يصرخ بانفعال: فعلا إنك رجعية ومتخلفة ..ومتخاذلة أنتِ ضد التقدم ضد التغيير أنت.....

ربما نفذ رصيده من النعوت والاتهامات المجهزة في ذهنه من تلك التي أمطرها علي؛ لأن قبضته تراخت عن وجهي، وأنا الهث محاولة ابتلاع الهواء، أرقبه وهو يلقي بكلماته بحرفية، كأنه يخاطب من خلالي أعداء متوهمين، وجدتني أنفجرُ ضاحكة، موجة ضحك عارمة تلبستني، وهو يحدق إليّ متفاجئاً، لكنها تبددتْ سريعاً لتحل مكانها مرارة قاتمة، بكيت من أعماقي وأنا أنسحب من أمامه، فيما كلماته عن قضاياه الكبيرة تتبعثر حولي أشبه بضجيج مزعج!

◄ قاصة من الأردن.

رعـــب

رائـدة زقـوت

أخذت الفتاة الصغيرة موقعها الأخير للنوم بين عدد لا بأس به من الأخوة والأخوات، وكونها الأكبر سناً بين البنات أعطاها هذا امتيازاً من نوع ما، لتكون على طرف المنامة التي تم رصها على الأرض بجانب بعضها بعضاً، لا يفصل بينها وبين النائم أو النائمة بجوارها غير فراغ هي من ابتكرته عبر دحرجة نفسها، ليكون جزءاً من جسدها على الفراش، والجزء الأخر يعانق الأرض الباردة جداً تحتها، كانت تقنع نفسها بأن الأرض سرعان ما تبدأ في الدفء بمجرد أن تعتاد وجود هذا الجسد الطفولي فوقها.

بدأت تغمض عينيها في محاولة لجلب النوم وقد فُصل التيار الكهربائي في موعده المعتاد ليلاً، حيث كانت الكهرباء تبدأ في ساعات الظهيرة وتنهي عملها في ساعات المساء، " وويل لمن يعيش بقلب مرعوب من ساعات المساء المظلمة ".

كان البيت الذي تقطنه الطفلة وأسرتها يتكون من غرفتين ومطبخ آيل للسقوط، تتساقط قطع الطوب وبعض أنواع التراب من سقفه وجدرانه، وحمام واحد لا يقل وضعه سوءاً عن وضع المطبخ المتهالك، العزاء الوحيد لها أنها كانت تشاهد الكثير من البيوت على هذه الشاكلة، ولم يكن الموضوع ليشغل تفكيرها لا من قريب ولا من بعيد، فقد اعتادت الوضع . كانت الغرف مقسمة بطريقة غير عادلة من وجهة نظرها الطفولية، فالجدة تأخذ غرفة كاملة وحدها؛ لا تسمح لأحد بالنوم معها في الغرفة ولا دخولها نهاراً، إلا في حال قدوم ضيوف من خارج البلدة، فقد كانت توافق على مضض أن يتم استقبال الضيوف ونوم بعضهم عندما تدعو الضرورة لذلك معها في الغرفة، أما الغرفة الثانية أو محطة الرعب الأولى في حياة صاحبتنا، فقد كانت تحتوي على مقاعد من نوع جيد، ومكتبة صغيرة فيها أنواع متنوعة من الكتب بأكثر من لغة، وسرير من الحديد تم وضعه وتزيينه بغطاء جذاب وجميل، حتى لا يبدو منظره شاذاً في غرفة يتم استقبال الضيوف فيها نهاراً، وتمارس العائلة مجتمعة باستثناء "الجدة المتفردة بغرفة مستقلة " النوم ليلا، ويمارس الرعب صب جام غضبه على قلب تلك الطفلة ذات الستة أعوام أيضاً في ليل الغرفة.

كانت صاحبتنا متميزة عن بقية أخواتها، أو هكذا كانت تشعر بينها وبين نفسها من طريقة معاملة الوالد الصارمة للجميع باستثنائها، "حيث لم تكن عادته أن يبتسم لأحد من الأبناء أو حتى للزوجة"، ولكنه كان يبتسم عندما تقع عينه عليها، يمازحها بجملة اعتاد أن يقولها لها جواباً على طلب كانت دائما ما تطلبه منه، كانت كلما شاهدته ينوي السفر باتجاه العاصمة تطلب منه أن يحضر لها "تنورة" لترتديها، فقد شاهدت إحدى المعلمات ممن يترددن على

قاصة من الأردن.

البيت بشكل دائم ترتدي تلك المسماة تنورة، وكانت تعجبها تلك المسافة المكشوفة من السيقان، كان يقول لها بلهجته المختلفة عن لهجة أهل القرية بشكل كبير، هل ما زلت تريدين التنورة؟؟!! ويمد الكلمة الأخيرة بشكل واضح، فتنظر له بكل توسل ورجاء..

- نعم أريدها.. وتهز رأسها من غير أن تتكلم أو تقول نعم، يضحك مقهقهاً، ويذهب لعمله أو لخروجه المعتاد من البيت.

في الليل تتغير صورة الوالد كثيراً عنه في النهار، عندما يمازحها بتلك الجملة اليتيمة والتي تميزت بها عن بقية أفراد الأسرة، باستثناء الجدة طبعا، والتي كان الوالد لا يتحدث معها كثيراً، ولكنها كانت دائمة التذمر والشكوى من لا شيء وكل شيء، كان يحضر متأخراً جداً للبيت، وغالباً ما يعود مترنحاً، وأحياناً برفقته أحد ما، وقد يكون عدد من معه أكثر من واحد وليس بالضرورة أن يكون الحضور كلهم من الرجال، فقد كانت هناك أيضاً بعض النسوة مع الحضور.

كان السرير في الغرفة هو سبب الرعب الحقيقي للطفلة، فقد كان معداً في الأصل لنوم الوالد عليه، أما الوالدة فقد كانت تفترش الأرض بجانب أصغر الأطفال سناً، ربما حتى تعمل على تهدئته كي لا يبكي بصوت يزعج الوالد، الذي يتذمر صارخاً بصورة مرعبة في حال أحدث أحد ما من الأطفال، أو حتى الوالدة صوتاً مهما كان ذلك الصوت!! كان أزيز السرير الحديدي يرتفع أحيانا فوق العادة، فيتسبب في إيقاظ تلك الطفلة من النوم، تحاول أن تركز نظرها وتسبر أغوار العتمة التي تلف الغرفة، لتعرف سبب ارتفاع صوته المرعب، تبقى متسمرة في منامها ونفسها يلهث داخلياً وجسدها الصغير يرتجف، تسمع تنفس أحدهم وهو يعلو كما لو كان يركض هارباً من ثعبانٍ يجري وراءه، يدب الرعب في قلبها أكثر وأكثر، تشعر بأن العالم كله سوف ينهار فوق رأسها الصغير، وبأن أفاعي الأرض بدأت تجري خلفها وهي تركض لاهثة، تحاول الاختباء منها، تغطي رأسها وهي تضع أصابعها في أذانها، محاولة إيقاف زحف صوت الأزيز وهو ما زال يزيد ارتفاعاً، تكتم صرخة رعب تجتاحها كلما علا الصوت خوفاً من غضب الوالد، تشعر بأن الليلة لا مناص سوف تلدغها تلك الأفعى المرافقة للصوت، يجف حلقها أكثر من السابق، يبدأ جسدها النحيل في التعرق بصورة مفزعة، تفتح فمها لتصرخ أن الأفعى لدغتها، يتوقف الصوت، تفتح عينيها وتحاول استعادة رباطة جأشها، تركز في النظر بحثاً عن سبب ذلك الصوت وعن سبب توقفه، تشاهد طيفاً يغادر السرير، تراقب بكل تركيز متابعة الطيف وإلى أين يتوجه، فجأة تصرخ:

- أفعى . . . شاهدت أفعى.

ينهض الوالد مشعلا ضوءاً يعمل على بطارية يضعه بجواره ليلاً، يتوقف الطيف المتسلل من السرير في منتصف الغرفة، لقد كانت الوالدة !! عينيها تكاد تفر الدموع منها لولا الخوف، من أن يكشف الضوء المتسلل من مصباح الوالد هذه الدموع، لأطلقت لها العنان كما عادتها في كل مرة من المرات الكثيرة، التي كانت ترافق وجود طيفها واقفاً بعد هدوء أزيز السرير الحديدي، المترافق مع ظهور الأفاعي تجري لتلدغ الطفلة على أرض الغرفة، ربما كانت الوالدة أيضا لدغت بأفعى منها، أو أنها ترتعب منها، لذلك تتواجد كطيفٍ يقف في منتصف الغرفة كلما علا صوت الأزيز وظهرت الأفاعي

(قصص قصيرة جداً)

الشجاع لا يعتاد الخيانة

◄ عمــار الجنيـدي

الشجــاع ..

- "شجاع مثل أبيه" .

عبارة سمعها بعد أن ارتمى تحت عجلات السيارة ، لينقذ طفلا لم يتجاوز الثالثة من العمر.

- "شجاع مثل أبيه" .

تفكّر في موقف أبيه حيث سمع أنه ذات يوم ارتمى تحت أرجل الخيل لينقذ طفلا لم يتجاوز الثالثة من العمر وسط حشود المتجمهرين حوله.

- "شجاع مثل أبيه".

شعر بالخذلان يغزو مشاعر زهوه، لأن شكوكه تعاظمت بأن أباه قد يكون تعرض للدفع من الموجودين ، تماما؛ كما حصل معه.

الخــائن ..

بتسرُّع مشوب باللهفة ، لاحظ انشغالها بإعداد وجبة العشاء.

اقترب منها. ناغشها بغية جسّ نبض رضاها.

انتبهت بكل حواسها لكلماته ومعانيها عندما تغزّل بعينيها الزرقاوين.

أسرعت من فورها نحو المرآة. تطلعت بانكسار وذهول، فعرفت أنه يخونها.

جـدّي والـديمقـراطيــة ..

حيّرتنا تلك الابتسامة الساخرة المليئة بالاشمئزاز ، التي عَلَتْ وجه جدّي.

استفزّنا كثيرا ، وهو يتساءل عن سر ابتهاج العرب بفوز الحزب الديمقراطي على الحزب الجمهوري في انتخابات مجلس الشيوخ الأمريكي.

تململ في جلسته. قام من مكانه، وهو يردد

- "شهاب الدين (...) من أخيه".

اعتيــاد ..

حادثة وحيدة ظلت تطرق أبواب ذاكرته منذ جلوسه على كرسي الانتظار؛ مكبّل اليدين بجانب الشرطي.

في إحدى ليالي كانون الثاني الزمهريرية قبل ثلاثين عاما، عاد إلى البيت يحمل كيسا كبيراً على ظهره، لم يسأله أبوه عن مصدر الكيس ، بل بادره بالسؤال عن محتوياته، وهو الذي توهّم أنه سيوبّخه ويعنّفه ، لكن أساريره انفرجت عندما قال له أبوه :

- "عفيه عليك . عفارم. عشت يا زغرت".

حادثة وحيدة ظلت تطرق أبواب ذاكرته، ولم ينتبه إلا على صوت القاضي يعلن بدء المحاكمة.

◄ قاص من الأردن.

بـوح الـذاكــرة

خالد يوسف أبو طماعه

تحاول بحثاً في ثنايا ذاكرة خربة !!!!

تحاول جمع خيوط مأساة اندثرت ....

تحاول جَبرَ ذاكرة تكَسَّرت !!

تحاول لملمة تراب قبر احتضن حزن سنين !!!!

يا جسداً مُثَخناً بالخيبات ....

من يشفي جراحك ؟

من يرثي حالك ؟

من يأتي بذاكرة لهذا الجسد ؟

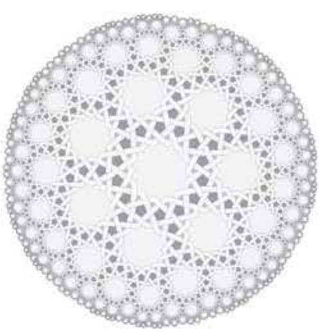
تحاول رتق خدوش ذاكرة تمزقت على أطلال الراحلين !!!

من يوقف نزيف الذاكرة الآن ؟

أتوقف عند عينيك ، أبحث فيهما عن ذكرى فرحتي الأولى ، هل غيَّر التراب حقاً ملامحك وضحكتك الجنونية، هل غيَّر ذاكرتك أيضاً ؟؟؟

ها أنا أعرض شريطاً قديماً لذاكرة مشتركة ، قبل رحيلك لم أكن أشعر بثقل السنين .... حاولت خلالها أن أُلملم حزني وأنسى ، الآن أبصق مرارة عمرٍ من الخيبات بعدك ، لماذا خنتني في ليلتي ، في مخاضي ، برحيلك عني أحللت دمي وأطلقت رصاصة الغدر وغدوت جسداً مذبوحاً تحت المطر ، ورياح الغدر تعوي كالذئاب تحاول نهش كبريائي ، أحاول شدَّ جرح كرامتي وأبوح بذاكرة أنت وحدك تتوسدها !!!!

ألقيت بنفسي خارج مدينة التراب والرخام تاركا ورائي قبرا كان لذاكرة هو زوجي وجسدا لرجل كان يشبه الوطن !!!!



كاتب من الأردن.

ضعْ قصيدةً في جيبك

شهر الشعر الوطني يذكّرنا لماذا الشعر "روح الجنس البشري"

فيفي غريفيث

▶ ترجمة: إلياس فركوح

إذا كان هنالك من شيء واضح بخصوص حال الشعر في القرن الحادي والعشرين، فذلك أنّ لا شيء واضح بخصوصه. فثمّة كثيرون ممن يؤمنون بأنّ الشعر خارج الموضة وأنه شكلٌ أدبيٌّ متراجع. بينما آخرون على قناعة بأنه لم يكن يوماً ليتحلّى بالأهمية التي يحوزها الآن وبكونه الأنسب.

يدور النقاش حول هذه المسألة في نيسان/ إبريل من كل عام، عندما تحتفل البلاد بـ "شهر الشعر الوطني". فالمكتبات عبر البلاد تبيع من كتب الشعر عدداً أكبر، والشعراء يقومون بالقراءات أمام الجمهور على نحوٍ أوسع، وتبدأ قصائد جديدة بالظهور إلى جانب أعمدة المقالات الصحافيّة، كما تحضر في الإذاعات والتلفزيون.

وبصرف النظر إذا ما كنتَ مستريباً أم متأكداً، إلاّ أنكَ على ثقة من حصولكَ على فرصة اختبارك المباشر لهذا الجنس الأدبي المنظور إليه باعتباره الأكثر إنسانيّة وغموضاً في الوقت نفسه. عندها، يمكنك أن تقرر بنفسكَ لنفسكَ إذا ما كان الشعر يستحق الاهتمام اليوم. إنه سؤالٌ لم يكن الناس يطرحونه قبل ربع قرن.

"كان الشِعرُ بالغ الأهميّة في القرن العشرين." ، يقول الدكتور كورت هاينزلمان، وهو شاعرٌ وأمين مكتبة في مركز رانسوم للأبحاث الإنسانيّة في جامعة تكساس في أوستن، ويوضح: "شكّلَ القرن العشرون مرحلة الانفجار الأعظم لنوع جديد في التجربة الشعريّة منذ عصر شكسبير."

لقد استجاب الجمهور الأميركي على نحوٍ إيجابي لذاك الانفجار. فخلال الحرب العالميّة الثانية، كان يمكن أن تجد الجنودَ وهم يحملون كتب الشعر الصغيرة داخل جيوب ستراتهم العسكريّة، تلك التي أصدرتها الحكومة ضمن "طبعة الخدمة العسكرية." وحتّى في مرحلة سابقة من القرن العشرين، اعتاد الناس العاديون عبر البلاد على التدقيق في جرائدهم اليوميّة لمتابعة جولات الشاعر فاشيل ليندساي Vachel Lindsay.

اشتهرَ ليندساي، وهو شاعرٌ بات اسمه شبه مجهول اليوم، بتجواله "على قدميه" بما يساوي أكثر من ألفين وثمانمائة ميل، حيث عمل على ترويج القصائد في الغرف الصغيرة كما في القاعات الكبرى. ولقد عُرِفت تلك

▶ روائي ومترجم من الأردن.

الجولات جيداً مما أدّى بالصحف إلى تغطية تحركاته، كما دُعي للقراءة في مجلس وزراء الرئيس ودرو ويلسون.

"كانت فكرته هي أنَّ الشعر ينتمي للشعب،" يقول هاينزلمان، "وتلك واحدة من وسائل نشره، مثل جونّي أبليسيد (١)."

إنَّ ليندساي ليس سوى واحد من الشعراء الذين برزوا في الاحتفال الجديد لمركز رانسوم المُسمّى: ٢٠×٢٠ (عشرون شاعراً أميركياً في القرن العشرين) الذي افتتح في ٦ نيسان، ليسلط الضوء على عشرين شاعراً أساسياً في القرن الأخير، إضافةً إلى والت ويتمان، الجد الأكبر للشعر الأميركي المعاصر. وأظهرَ الاحتفال أنَّ في قرنٍ وسِمَ بالاضطرابات السياسية، والتقدم التكنولوجي، والعنف المتنامي، فإنّ الشعر ظلَ عنصراً جوهرياً وتجربةً أساسية. وبحسب هاينزلمان: "أظهرَ الاحتفال بعضاً من حيوية عناصر الشعر المتنامية."

أجل؛ لقد أشار الاحتفال إلى زمنٍ حين كانت حيوية الشعر فيه واضحةً جليّة، كما شكّل الشعراء المشاركون في الاحتفال بعض أوجه القوى الكبرى لتلك المرحلة. فلانجستون هيوز Langston Hughes كان مركزاً لفترة نهضة وازدهار هارلم، إذ جلبَ إيقاعات موسيقى الجاز إلى الشعر. ودفعَ روبرت فروست الناسَ للتفكير "بالطريق الأقلّ تجوالاً فيها." وأعادَ إدغار لي ماسترس (صاحب "أنطولوجيا سبون ريفر"، التي حققت نجاحاً ملحوظاً وحظيت بالأكثر مبيعاً بين الكتب) الحياةَ المتخيلة لسبون ريفر Spoon River ، هذه البلدة الواقعة وسط أميركا من خلال أصوات ٢١٤ شخصيّة.


روبرت فروست

عرضَ الاحتفال مخطوطة هيوز المعروفة "أنا أيضاً أُغنّي أميركا" بخط يده المُتقَن والنابض بالحياة والخالي من الأخطاء. وكان بمقدور الزوّار معاينة رسالة فروست التي كُتبت فور وفاة زوجته وفيها أعترفَ "أخشى أنني سحبتها عبر ما هو ظريف وجميل نحو قَدَرٍ كبير من حياة فوق احتمال الضعف الذي كانت عليه."

في الطبعة الأولى من "أنطولوجيا سبون ريفر" ثمة صورة فوتوغرافيّة لوالدة إدغار ماسترس، لوسيندا ماسترس، حيث أسماها لوسيندا ماتلوك في الكتاب. وما كان منه، بعد الاحتفال، إلاّ أن استقالَ من وظيفة ناجحة في مكتب محامية شهيرة، بغية التفرغ لكتابة الشعر.

تم انتقاء مختارات المخطوطات، والصور الفوتوغرافيّة، والأعمال الفنيّة، وسِجلاّت الأشياء الجديرة بالتذكُّر، من المجموعات الشاملة لمركز رانسوم، وصُممَ العمل ليحكي قصةً عن القرن الذي باتَ وراء التاريخ، ولمساعدتنا على فهم كيف مَثَّلَ الشعراء والشعر خيالَ الأمة.

في عام ١٩٦٧ مُجِّدَ الشاعر روبرت لويل Robert Lowell لا بل احتلّت صورته غلاف مجلة التايم Time، وقد رسمه الفنان متوجاً بإكليل الغار. ولقد اعْتُبِرَ لويل أفضل شاعر لجيلٍ كان يرتفع بصوت الشعر في أميركا عالياً. وبالنسبة لهاينزمان، فإنَّ لويل نفسه وَسَمَ النهاية لحقبة كاملة.

"كنتُ قد أوضحتُ في المهرجان أنَّ روبرت لويل كان على الأغلب أحد أعضاء الجيل الأخير الذي كان الشعر موضع اهتمامه حقاً، الجيل الذي يعنيه أن يكونَ المرء فيه شاعراً" . يقول هاينزمان، ويستطرد: "لقد آمنوا بأنَّ الشعر هو النداء الأعلى الذي بالإمكان الحصول عليه."

إذا لم يعد الشعر يُنظَر إليه باعتباره "النداء الأعلى"، إلاّ أنه ليس فاقداً أهميته الكبيرة في الثقافة الأميركيّة، تقول الشاعرة ماريا هوي Marie Howe، مؤلفة كتابين في الشعر نالا التقدير. وهي تقوم بتدريس الشعر للطلبة قيد التخرج في مركز جيمس أ. ميتشنر للكتّاب.

بعيداً عن أن يكون الشعر غير ذات صلة بثقافتنا، تؤكدُ هوي على أهميته مثلما لم يكن في وقتٍ آخر. وما علينا سوى إلقاء نظرة على الاستجابة الناتجة عن هجمات ١١ سبتمبر. تقول:

"كلّ واحد طلبَ قصائد، إذ لا توجد وسيلة للتحدث عمّا حدث. لم نكن نملك لغة الحديث عن عُمق مشاعرنا، عن مشاعر الغضب المتنوعة والمتناقضة التي اجتاحت الناس على الفور. الشيء الوحيد القادر على ذلك كان الشعر."

على امتداد شوارع مدينة نيويورك حيث تعيش هوي، أشعلَ الناسُ الشموع وكتبوا القصائد. ملاءات عملاقة عُلِّقَت إلى جانب الحدائق العامة، مغطاة بالتذكارات والقصائد.

"الجميع ذهب وقرأ وقرأ وقرأ. كانت الكتابة في كل مكان، وكم كانت حاجة الناس إلى ذلك ومطالبتهم به قوية، وكم حرّكني هذا الأمر من الداخل، وكم كنا بحاجة للوقوف معاً وأن نقرأ معاً."

وهذا لم يكن بالأمر المفاجيء لسوزان بريانت، الشاعرة والدكتورة العاملة في قسم اللغة الانكليزية، إضافةً إلى كونها المديرة المساعدة لبرنامج الكتابة الإبداعيّة في القسم. بريانت تدرس كيفيّة استجابة الثقافة للأحداث الصادمة كالعنف مثلاً، والتفرقة العنصريّة، والأزمات الاقتصاديّة. تقول بهذا الصدد:

"نحن بحاجة إلى الأشكال الشعريّة لتقديم ما يقاوم طُرق التفكير بالعالم التي ينتج عنها الأذى والصدمات. على هذا النحو، يبقى الشعر أداةً مهمة داخل المجتمع."

وحتّى في الحالات الأقلّ تطرفاً، يظل الشعر متواشجاً ملتصقاً بحياتنا وفي الأحداث التي تؤثر فيها. " فإنْ مات أحدهم، نقوم بقراءة قصائد في الجنّاز. وعندما نرزق بطفل. وعندما تقع في حياتنا تغييرات هائلة ترانا نتجه للشعر. وعندما نقع في الحبّ. وعندما نقطع علاقة ما. وعند الاحتضار. تكمنُ روحُ الجنس البشري في القصائد."

مع ذلك، ليس هنالك من شِعرٍ يملكُ تأثيراً هائلاً، ومن الصعب أن نتخيّل صورة شاعر على غلاف مجلة التايم Time اليوم. فسوزان بريانت ترى "يحوزُ الشعرُ على موقع هامشي، لكنه متميّز، وهو لا يناسب لعبة الرأسماليّة الكبيرة."

لذلك، على الناس أن ينظروا بتدقيقٍ أكبر للعثور على الشعر مقارنةً بروايات الغموض أو السِيَر الذاتيّة للرؤساء. ورغم ذلك، لا ينقص الشعر مَن يدافع عنه. لقد ساعد بيل مويرس، وهو أحد خريجي جامعة تكساس في أوستن، ليكون الشعر متاحاً من خلال المسلسل الوثائقي: "التلاعب بالكلمات" و"أصوات الشعر". كما اجترحت مكتبة الكونغرس تشريفاً وتقديراً خاصّين لشاعرٍ ما للمساعدة على تعزيز الشعر في البلاد. وكذلك طُبِعت القصائد وأُلصقت على الحافلات العامة في أوستن وأمكنة أخرى ليقرأها الركّاب كجزء من مشروع "الشعر يتحرك." وخُصِصَ "شهر الشعر الوطني" في جزء منه لتوسيع مجال ومدى المتلقين.

تعتمد قدرة الشعر في جذب المتلقين على وضعه أمام عيون الناس مباشرةً وداخل آذانهم. قام مركز رانسوم بمهرجانه (٢٠X٢٠) بصياغة البداية، وعلى المشروع طويل الأمد "الشعر في الساحات" توفير المجال في النهاية.

في مساء كل أوّل يوم أربعاء من كل شهر، يوفر مشروع "الشعر في الساحات" لمجتمع الجامعة الفرصةَ للإستماع للشعر وهو يُتلى بصوتٍ مرتفع. والذين يقومون بالقراءة يتوافدون من داخل الجامعة ومن المجتمع المحلي. وكان أخيراً حاكم أوستن ويل واين Will Wynn من ضمن الذين قرأوا بعض القصائد.

الآن، وفي السنة الخامسة، صار بإمكان المشروع استدراج الجمهور من الطلبة والعاملين في الجامعة للإنصات للشعر بينما يتناولون غداءهم، ومن ثم الابتعاد وهم يحملون قصيدةً جديدة لبقيّة أيامهم.

تقول ماريا هوي:

"الشيء العظيم في القصيدة هو في إمكانيّة أن يأخذها أي إنسان. يمكن لأي إنسان أن يستنسخها. بالإمكان تذكّرها. بإمكان الناس السير والتجول وهي معهم داخل أجسادهم ولبقيّة أيام حياتهم. إنها هناك. إنها حُرّة. أعتقد أنَّ الثقافة الأميركيّة لم تجترح بعد طريقةً لبيع القصائد، طريقةً لتسويقها تجارياً على نطاق واسع. وإذا ما توفرت الطريقة، فأنا أعتقد أنهم لن يفرطوا بها. عندها، ستتحوّل لتكون عامة. لكن الحقيقة تشير إلى أنَّ القصائد حُرّة. ففي اللحظة التي تُكتَب فيها تصبحُ مُلكاً للجميع."

---

(١) Johny Appleseed (١٧٧٤-١٨٥٤): متطوع أميركي قدم عدداً هائلاً من أشجار التفّاح لقسم كبير من أوهايو، وإنديانا، وألينوي. أصبح أسطورة أميركيّة أثناء حياته لطرق حياته الكريمة. WIKIPEDIA

نُشرت على موقع جامعة تكساس في أوستن. والمصدر:
http://www.utexas.edu/features/archive/2004/poetry.html

مدنُ الذاكرةِ الجريحةُ

د. معجب الزهراني

قراءة في كتابات سيرية لإدوارد سعيد وعبد الرحمن منيف وقاسم حداد

مقدمات.

١- كان بودي أن تكون هذه المحاضرة عن قرى الكتابة وليس عن مدنها . فأنا لم أعرف المدينة إلا في الرابعة عشرة من عمري . وحينما غادرت " قرية الغرباء" بمنطقة الباحة إلى الرياض للدراسة وجدت مدينة جافة قاسية كان لابد من تحمل مشقات الحياة فيها أملاً في طموحات تشبه الأوهام الجميلة في كثير من وجوهها .

تغيرت صورة المدينة في ذهني حينما سافرت إلى باريس مطلع الثمانينيات وأقمت فيها عشر سنوات تعلماً وعملاً وحياة . فهذه المدنية الكوزموبوليتية كبيرة جداً ، ولا تخلو من الضوضاء والازدحام والتلوث والغلاء الفادح كأي حاضرة كونية حديثة . لكن باريس تظل مدنيةً جميلةً أنيقةً غنيةً كريمةً تتيح لساكنها المقيم أو العابر فرصاً لا تحد ليتوهم ويصدق أنه يعيش كل لحظة وكل يوم كما يرى ويريد . لم يكن توفيق الحكيم مخطئاً وهو يسمي حياته في عاصمة الأنوار " زهرة العمر" . ولم يكن أحمد أبو دهمان مبالغاً وهو يؤكد في مطلع "الحزام" أن باريس أعانته على إعادة اكتشاف ذاته وقريته ليتعلق بهما ويكتب عنهما بمحبة لا يشوبها أي نفور من الآخر والعالم .

المدن العربية كان من المفترض أن تكون أكثر جمالاً وحميميةً مما هي عليه اليوم ، خاصة وأن بعضها أحدث في الزمن أو أعرق في تاريخ الحضارة من باريس ! . لكن هذه المدن ظلت " بلا قلب" لأن كل عمرانها يبدو كما لو كان يعمل لصالح ذوي النفوذ والسلطان وضد الإنسان بمعنى ما . لقد لاحظ أدونيس وهو يكتب عن "بيروت" منذ حوالي العام أن علاقات عنفٍ ما تخترق كل مستويات الحياة فيها، وذهب إدوارد سعيد إلى أن مسحة الكآبة ومظاهر ثقل الحياة في المدن العربية بعامة يعود في جزء أساسي منه إلى قوة حضور السلطة الاستبدادية فيها . ومع ظاهرة العنف الديني الأعمى في السنوات الأخيرة تبدو مدننا وكأنها تسير وتأخذنا معها إلى المزيد من علاقات التوحش والعنف ! . هنا تحديداً ينطرح الشق الأول من التساؤل الذي تنبني عليه هذه المقاربة : هل يمكن لأحدنا اليوم أن يتحدث أو يكتب عن مدنيته دونما قلق أو خوف ؟! .

٢- إذا كانت الكتابة عن المدنية العربية محفوفة بالمشقات والمخاطر فإن الكتابة عن الذات الفردية الحرة

باحث من السعودية.

المستقلة مغامرة لا أقل صعوبة . فالأعراف والتقاليد ومنظومات القيم التقليدية السائدة في مجتمعاتنا لا تزال تحاصر هذه الذات كما لو أن الكائن الإنساني مجرد خلية وظيفية في جسد جماعي كبير . هكذا تصبح الكتابة المثلى عن الذات هي التي تنزع إلى تنميط الشخص وقولبة أفكاره وقمع مشاعره ومحو رغباته وحاجاته الأكثر سويةً وحميميةً . أما حين تتجه الكتابة إلى إبراز الاختلافات والخصوصيات التي تفرّد الشخص وتؤنسنه فإنها تصبح موضع شك ورمز عقوق وخطر ينبغي مراقبته، وربما معاقبته باسم سلطة العائلة أو الوطن أو الأمة ببعديها القومي والديني . لهذا السبب نادراً ما نجد في أدبنا القديم أو الحديث كتابات تحتفي بالذات الفردية وتعبر عن قلقها وشكها ومغامراتها الذهنية والعاطفية بحرية لا يحدها سوى قوانين الكتابة الخلاقة ذاتها ، وكما يتملثها الكاتب ويستطيع تمثيلها لحظة الكتابة . لقد توسعت بعض الشيء في عرض هذه الاشكالية في المقدمة التي كتبتها لمجلد السيرة الذاتية من "موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث" التي صدرت في عشرة أجزاء منذ أعوام (الرياض ، دار المفردات للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١م) ولذا أحيل إليها وإلى دراسات حديثة جادة في الموضوع نفسه . فالقصد من التذكير بقضية كهذه هنا هو طرح الشق الثاني من التساؤل الذي يحدد الفرضية العامة لهذه القراءة وهو كالتالي : هل يستطيع الكاتب العربي اليوم أن يكتب عن ذاته كما يرى ويريد ويستطيع ؟ .

٣- التساؤل المزدوج أعلاه يطال ، ولابد ، القراءة الراهنة . فإذا كانت كتابات إ.سعيد وعبد الرحمن منيف وقاسم حداد هي مغامرات متفردة خلاقة باتجاه الكتابة الحرة الجريئة عن الذات ومدينتها ، فإن قراءتها من المنظور ذاته هي تحد معرفي وأخلاقي لابد لنا من مجابهته . عدم الوعي بهذه القضية سيفضي بالقراءة إلى مصيرين أحدهما أسوأ من الآخر : الثرثرة العابثة، أو الوقوع في دائرة خطاب السلطات السائدة التي لا تمل من مديح ذاتها وإنجازاتها! . الكتابة الخلاقة تتطلب قراءة حوارية تتعاطف معها وتكشف ، من ثمَّ ، عن تنوع أصواتها واتساع آفاقها وسمو منطلقاتها ومقاصدها . بصيغة أخرى نقول إن أي قراءة نقدية لنصوص مثل "خارج المكان" و"سيرة مدينة" و"ورشة الأمل" لا تكتسب مشروعيتها المعرفية وصدقيتها الأخلاقية إلا بقدر ما تنجح في إبراز سمات التفرد في النص من المنظورين الجمالي والفكري . فلسنا نريد قراءة ملامح الذات في مرايا باريس أو قرطبة وإنما في مرايا هذه النصوص التي تعدنا بمشاهد فاتنة عن مرحلة الطفولة حيث يطيب للكائن البريء أن يلعب بكل شيء ومع كل أحد . وحينما تستعيد الكتابة مشاهد كهذه في مرحلة متقدمة من العمر والتجربة لا تلبث تجارب الطفولة وحكاياتها أن تخفف من مأساوية الموقف ولوعة الفقد لأنها تضفي على النص في مجمله الكثير من جماليات البراءة والخفة والمرح وكأن اللغة المثقفة العارفة هي لغة الكاتب الراشد ولغة الطفل المخبأ فيه في اللحظة ذاتها .

مفاهيـــم :

تنتمي كل نصوص السير الذاتية إلى فن التخييل الذاتي Autofiction الذي تعده السرديات الحديثة فرعاً من فن التخييل Fiction بشكل عام . لكن الكتابة حينما تباشرها ذات عاشقة للغة ، واعية بشروط الكتابة لا تعود مجرد تدوين وتوثيق لتجارب الماضي . فالمواد المخزونة في إرشيف الذاكرة تصبح كالمادة الخام التي يحاول الكاتب تحويلها إلى كينونة جمالية تشع بالمعاني

الحية والدلالات الحرة التي تستعيد الماضي في الراهن لتنطلق إلى المستقبل وتضيء الطريق إليه . لسنا هنا في مقام المبالغات المجانية، لأن كتابنا هؤلاء ممن يجمع بين شخصية الفنان المبدع وشخصية المثقف القوي الحضور والأثر داخل مجتمعاتنا وخارجها . إ. سعيد موسيقي بارع وناقد مرهف لنصوص الموسيقى والأدب والفكر ، وعبد الرحمن منيف روائي متميز ومحاور بارع للفنون التشكيلية، وقاسم حداد شاعر مفتون حد العشق باللغة الشعرية والفكر الشعري حتى إن كل ما كتبه وكل ما سيكتبه هو إما شعر ماثل أو شعر وشيك.

لا غرابة بعدئذ أن تكون الكتابة عن ماضي الشخص ومدينته شكلاً من أشكال الحوار المعمق مع ذاكرة متعددة الوجوه متسعة المدى تعمل الكتابة على إبراز مختلف أبعادها كما لو كانت فضاءً مفتوحاً على ما يدهش الكاتب قبل غيره فذاكرة الشخص عادة ما تطل على ذاكرة الجسد الذي لا ينسى كما يقول فرويد ، وهذه وتلك لابد أنهما تطلان على الذاكرة الأعم والأهم ، أي الذاكرة الجماعية التي تمتد بعيداً في مجهولات الزمن ، وقد نسميها " المخيال الجماعي" . أما الرابط بين هذه الذاكرات فلا شك أنه لغة الكتابة التي توقظها وتنصت لأصواتها وتحاول التنسيق فيما بينها بأقصى قدر ممكن من الانسجام والتوازن والتناغم . هناك إذن فروق دقيقة وجوهرية بين كتابة نمطية تجمد الحياة في النص حتى لكانه شهادة متأخرة على موت مبكر للذات ، وهذه الكتابة التي تعيد الحيوية لكل مشهد ولكل خبرة ولكل علاقة حتى لكأنها شهادة دائمة على قدرة المبدع على الحضور الخلاق المتجدد في حياته ومن بعد مماته .

السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو سؤال إجرائي مركب: كيف كتب كل من هؤلاء المبدعين وماذا كتب ؟ ولماذا؟. هذا ما سننتقل إلى مناقشته دونما توهم بتقصي كل الأبعاد الفكرية والجمالية لنصوص غنية كريمة كهذه. إن مشاعر الهيبة تطغى على الناقد وهو يقرأ نصاً واحداً لأحدهم فما بالك بقراءتها معاً في محاضرة مختزلة كهذه . لا مجال إذاً لغير التأكيد على أننا سنحاور هذه النصوص بما تستحقه من الجدية والتعاطف والمحبة ، وهذه سمات أساسية في أي قراءة حوارية كهذه .

حكاية الذات ضد الحكاية العائلية .

سأبدأ بـ "خارج المكان" لإدوارد سعيد الذي يعد من ألمع مثقفي النصف الثاني من القرن العشرين كما نعلم. فأطروحاته في مجال النظرية النقدية ما بعد البنيوية ، وفي مجال الفكر الإنساني ما بعد الكولونياليّة ببعديه الفلسفي المجرد والسياسي العملي كانت تثير جدلاً خصيباً ستتصل حلقاته مستقبلاً دونما شك . لقد كُتب الكثير عن هذه الشخصية التي عرفت كيف توازن بين انتمائها الإنساني الكوني العام وانتماءاتها الوطنية والقومية والحضارية الخاصة لتكتسب مكانةً رمزية عالية في هذه المستويات كلها وفي الوقت نفسه . لكننا نزعم أن قراءة هذا العمل السيري الذي يتحدث فيه الكاتب عن ماضي حياته الشخصية الحميمية برؤية نقدية جرئية وعميقة لم يعد من الممكن الاستغناء عنها لكل من يريد محاورة مجمل إنجازاته بما تستحقه من الجدية .

يكتب الخطيبي في مستهل سيرته الشهيرة بعنوان : "الذاكرة الموشومة" : (لقد طلقت النادرة والخبر وسلطت نظري على المواضيع الفلسفية المحببة لدى : الهوية

والغيرية ، الكينونة والصحراء ، الصورة الكاذبة عن الأصل ، الجرح القدري بين الشرق والغرب . وفي مقدمة المشهد "التاريخي" قضية السيطرة والاستعمار . ص٨ .).

هذا القول ذاته ينطبق على إ.سعيد مع الفرق أن الأخير لم يفرط في شيء من الأخبار والنوادر الطريفة ومن الحكايات الأكثر سرية وحميمية ، حد أن أحد أصدقائه ممن قرأ المخطوطة الأصيلة أشار عليه بحذف مشاهد لا ينبغي كشفها إلا لطبيب نفسي كما يشير إليه الكاتب في المقدمة (ص١٢) . أما حينما نقارن بين أسلوبي الكتابة لدى هذين المبدعين المفكرين فسنلاحظ أن إ. سعيد ينحاز إلى لغة سردية تجمع بين شفافية التعبير ورهافة التحليل ونبرة المفارقات الساخرة ليتجه النص إلى أوسع فئة من القراء وليس إلى قارئ نموذجي ينتخب من وسط ثقافي ضيق . لقد ظل الكاتب يلح دائماً على أن الأدب والنقد والفكر والفن هي منتوجات ثقافية بشرية دنيويّة يفترض أن تنشغل بقضايا الإنسان في أبسط وأعمق مظاهر حياته اليومية ، وهذا التوجه "الديمقراطي" هو ما يتحقق عملياً في هذه الكتابة الحميمية والغنية بشكل استثنائي . فاستراتيجية الكتابة كلها تتحدد منذ بداية النص حيث يصرح الكاتب بأنه قرر الكتابة عن ذاته بُعيد أن أخبر عن إصابته بسرطان الدم ولذا كان لابد من إعادة تشكيل حكاية حياته الخاصة كما يراها هو لا كما أراده الآخرون له ولها. وإذا كان قد خضع في طفولته وبعض شبابه لـ " الرواية العائلية " فإنه تمكن لاحقاً من بناء روايته الخاصة بشكل مختلف ، وها هو يوجه كتابته لإبراز هذا "الاختلاف" فيما بين الروايتين . القراءة مطالبة إذن بأخذ هذا المفهوم في أوسع دلالته ليشمل التباعد والمقابلة والمعارضة والتضاد بل وحتى التناقض. لماذا ؟ لأن مرجعية الاختلاف عند كاتب مثل إ. سعيد منفتحة ولابد على أفق فكر الاختلاف الحديث الذي قرأه جيداً وحاوره مطولاً وشارك في إغنائه وتطويره بالكثير من الأطروحات كما أشرنا إليه من قبل .

كل عائلة تركب لذاتها حكاية خاصة ، وعادة ما تحاول نقلها أو فرضها على الأبناء حتى يصبح لكل منهم دور محدد ووظيفة معينة سلفاً ضمن شبكة العلاقات فيما بين الشخوص داخل هذه الجماعة القرابية الصغيرة ، ومن ثم فيما بينهم وبين العالم من حولهم . وإذا كانت الأسر والمجتمعات القومية لا تستطيع الاستغناء عن حكاية ما تحدد لها معاني وجودها ومنظومات معارفها وقيمها الرمزية والعملية ، فإن الحكايات كلها مشروعة من حيث المبدأ . السؤال الأهم يتعلق إذن بعناصر الحكاية وبكيفية تركيبها والتأليف بينها وبين حكايات أخرى لتحقيق أهداف معينة في حياة الإنسان.

هنا تحديداً يصرح الكاتب ، وبنبرة تجمع بين الصرامة والسخرية ، بأن حكايته العائلية لم تكن جيدة مقنعة إلا في أضيق الحدود ، لأن عناصرها متنافرة ولأن طريقة جمعها والتأليف بينها كانت تتم بكثير من التعسف الذي قد يبلغ حد العنف . السبب الأهم في هذا كله هو الأب في سياق اجتماعي ثقافي يرفع هذه الشخصية إلى مرتبة "السيد" أو "الرب" كما لا يخفى على الكاتب . فهذا الأب كان قد غادر القدس إلى أمريكا قبيل الحرب العالمية الأولى، وهناك تعلم الإنجليزية وتمثل قيم الطموح والنجاح الفردي ، وحصل على الجنسية الأمريكية ، وكل هذه مؤشرات دالة على إعجاب شديد بثقافة وهوية جديدتين

بالنسبة له . لكن ثقافته التقليدية سرعان ما دفعته للعودة إلى أسرته الفلسطينية ليتزوج من قريبة له لم يكن بينه وبينها أي علاقات محبة أو تعاطف حتى لكان الأمر يتعلق بصفقة تجارية عقدها مع الأم على غير هوى أو إرادة من فتاة يتيمة كانت سعيدة كل السعادة بمواصلة تعليمها في بيروت . حينما انتقلت الأسرة الصغيرة إلى القاهرة بدأت التناقضات تبرز لتتجه الحكاية إلى مصائر مأساوية في مجملها . فالقاهرة مدينة كولونيالية تابعة لبريطانيا آنذاك ، وفيها سيحقق الأب التاجر نجاحات باهرة عززت فيه نزعات تسلطية مقرونة بحب التملك وبرودة العواطف الإنسانية . أما الأم فتبدو شخصية ضعيفة طيبة مغتربة ، ولذا ستكون ضحية مزدوجة لرجل صارم صامت يكبرها بعشرين عاماً ولوضعية الغربة ضمن وسط اجتماعي ضيق محكوم هو نفسه بعلاقات التبعية للأجنبي الغربي المحتل. صورة القاهرة عندها هي إذن النقيض الكلي لصورة بيروت التي عاشت فيها ثلاث سنوات وتعلقت بها كفضاء فردوسي ظلت لاحقاً تصر على الحياة فيه إلى أن ماتت. هذا بعكس وضعية الأب الذي كان يكره القدس والمدن الفلسطينية الأخرى لأنها تذكره بالموت كما يقول ، أما القاهرة فهي فضاء عمل يحبه لما يحققه فيه من مكاسب مادية وليس لأنه متعلق به أو متعاطف مع سكانه الأصليين وثقافته الأصلية ، والتي هي ثقافته الأصلية هو أيضاً في العمق!. لم تكن مواقفة الذهنية والعاطفية هذه تختلف عن مواقف أبناء الأقليات المشرقية التي تعتمد في حياتها على الأجنبي المسيطر ، وعادة ما يشعر أفرادها بالدونية تجاهه وبالفوقية والاستعلاء تجاه السكان الأصليين. وإذا كان الكاتب يحرص على إبراز هذه الوضعيات والمفارقات فما ذلك إلا لأنه عانى آثارها في طفولته والتزم بكشفها وفضحها لاحقاً كجزء من مشاركته الفعالة في نقد الخطابات الاستشراقية والكولونيالية والإمبريالية .

المعاناة بدأت مع اسمه المركب من اسم إنجليزي أرستقراطي واسم عربي شعبي فكان مثار الاستغراب والتندر وسوء الفهم ، ولذا كرهه طفلاً وكشف مفارقاته كبيراً . فإدوارد اسم اجنبي غريب ثقيل ، واختياره من قبل الوالدين دليل إعجاب ساذج وانتهازي بملك بريطانيا التي كانت تتحكم في شؤون مصر وتوجه مصير فلسطين وأهلها إلى كارثة حقيقية ستعاني وطأتها أجيال وأجيال كما لم يعد يخفى على الكاتب وقرائه . أما الاسم الأليف الخفيف " سعيد" فلم يكن يحيل إلى شخص معروف من شجرة العائلة مما يدل على أنه قد تم اختلاقه كيفما اتفق من قبل الأب " وديع" الذي لم يكن وديعاً حتى مع الأسماء!.

فالاسم عادة ما يحدد شخصية الشخص ويعين هويته، ولا شك أن اسماً كهذا الاسم المركب المفتعل شوش هوية الطفل وأربك تصوراته عن ذاته حتى إنه كان يشعر حتى لحظة الكتابة بأنه "نير ثقيل" يطوق رقبته (ص ٢٥) .

حكاية الكاتب مع اللغة ليست أقل توتراً وتشوشاً لأنه ظل لا يعرف ما هي لغته الأصلية ، وما إذا كان قد عبر عن ذاته أولاً بالعربية أو بالإنجليزية . بل إن عنف اللغة الأجنبية سيظهر في المدرسة الكولونيالية حيث كان ممنوعاً على الطلاب الأطفال أمثاله أن يتحدثوا بغير الإنجليزية ،لغة المؤسسة والثقافة المهيمنة ،وفي وسط بيئي واجتماعي عربي مشرقي ! . فتعليم الطفل لغات أجنبية لا يكون حميداً إلا حينما تكون لغة الذات ، اللغة الأم ، قوية

ومحترمة ، وهذا ما لم يتحقق للكاتب وإن حرص تالياً على تعلم العربية بشكل جدي . إنها صيغة أخرى للقول بأن إ.سعيد كان يشعر منذ طفولته بأنه يعيش، بمعنى ما ، خارج الاسم وخارج اللغة وليس خارج المكان فحسب .

في مقاربة سابقة عن دور الجسد في بناء الوعي بالذات شاركنا بها في العدد الذي خصصته مجلة "فصول" لإدوارد سعيد توقفنا مطولاً عند اعتماد الكاتب منذ فترة مبكرة من حياته على طاقات جسده الخاص للتعبير عن ذاته العميقة في أصعب المواقف التي عادة ما تكون فيها شخصية الفرد ، وحياته ربما ، على المحك . فالحماية المفرطة من جهة الأم لابنها الذكر الوحيد ، والحرص المفرط من جهة الأب على قولبة جسد ابنه كما لو كان دمية أو مادة ميتة ، ثم تلك المراقبة الهوسية للشخص وجسده خلال مرحلة المراهقة ، هي أخبار وأحداث لا يتذكرها الكاتب إلا بمزيج من المرارة والسخرية التي تخفف من وطأة الألم الذي تجاوزته ذاكرة الشخص دون ذاكرة الجسد . نعم ، لقد كان يعيش إ. سعيد خارج جسده أو بعيداً عنه ، ولذا لم يكن يعبأ براحته أو يحرص على امتاعه والتمتع بالحياة فيه وعبره بعد أن كرست له تربيته هذه صورة سلبية في ذهنه تشوه شكله وتنفر من رغباته وحاجاته الأكثر سوية وحميمية .هكذا ظل لا يتذكر قاهرة الطفولة إلا كفضاءات ضيقة مغلقة تراقبها سلطة العائلة أو سلطة المدرسة ، لأن الفضاءات المفتوحة التي كان يعشق الخروج إليها والتسكع الحر فيها كانت تصور له كأماكن ضياع وفساد وخطر ! . حينما أمضى فترة طويلة نسبياً في القدس وصفد والناصرة خلال الحرب الثانية أتيحت له فرصة لإشباع رغباته في الخروج واللعب مع أترابه دونما مراقبة صارمة من أحد لأن اهتمام الجميع تمركز حول الأب الذي أنهار عصبياً خوفاً على مصير تجارته . لهذا السبب يتذكر هذه الفضاءات ويكتب عنها بمزيج من مشاعر السعادة والحنين من جهة ومشاعر الحزن ومرارة الفقد من جهة أخرى . فهذه الأماكن الحميمية كانت خلاصاً واقعياً من حياة العزلة والتوتر في القاهرة ، وهي ذاتها أصبحت لاحقاً جزءاً من وطن سلب من أهله ، وشرد سكانه أو قتلوا فيه ، أي أن ملايين من البشر الفلسطينيين عاشوا وماتوا مثله في غير أماكنهم الأكثر حميمية ، ومن بقي فيها بقي محاصراً مضطهداً. هذه الوضعية التراجيدية . الملحمية تبلغ ذروة دلالاتها في ذلك المقطع الذي يتمني فيه الكاتب أن يهيم على وجهه في نيويورك حتى لحظة الموت الوشيك (ص٣٥٧) فالموقف هو نتاج سيرورة نفي واقتلاع وتغرب بدأت منذ الطفولة ، ولم تخفف كل النجاحات العملية للكاتب فناناً وناقداً ومفكراً لامعاً من وقعها ، وهو من قال بأن "المنفى والسعادة لا يلتقيان" . وإذا كان قد حرص على إعادة تدوين حكايته الشخصية من وجهة نظره الخاصة فما ذلك إلا مساهمة منه في كشف وإدانة كل الحكايات التي تقمع الفرد وتستلب حقوق الإنسان والشعوب باسم أفكار مغلوطة وشعارات خادعة ومصالح أنانية عابرة . الحكاية العائلية من هذا المنظور هي جزء من الحكاية الاستعمارية، أما حكاية الذات فهي جزء من حكاية المقاومة والتحرر . إنها حكاية فلسطينية بامتياز كتبت بلغة أجنبية عالمية ، وهي فوق ذلك حكاية إنسانية مرشحة للانتشار والتداول في سياقات ثقافية كونية بفضل جمالها وجرأتها ، وبفضل شهرة كاتبها ومكانته الرمزية العالية في أمريكا وخارجها. هذا البعد الدلالي. الوظيفي للنص هو الأعمق والأهم في اعتقادنا ، وليس من قبيل الصدفة أنه تعرض لهجوم

هستيري حاد من قبل الصهاينة والمناصرين لإسرائيل حتى قبل صدوره . فأي نص فردي أو جماعي فلسطيني هو طرف في الصراع على الفضاء ذاته.أما الكاتب فلابد أنه كان يتوقع مثل هذا الهجوم لأنه قد تعود عليه منذ أن خالف وصايا الأب والأم فنذر نفسه للقضية الفلسطينية باعتبارها قضية شخصية ووطنية وقومية وإنسانية في الوقت نفسه.لقد تحرر من سلطة الخوف ومن كل سلطة فكتب هذا النص ، وغيره ، ولسان حاله يردد مع سميح القاسم :

أنـا فـاقـد وطنـاً فمـا   خوفي على فقـدان زهرة

لا شك أن في الحكاية ما يستحق العودة إليه تالياً ، أما الآن فلابد من الانتقال إلى حكاية ذات أخرى عن مدينة أخرى تطل من ذاكرة لا أقل تراجيدية ونبلاً ومن كتابة لا أقل غنى وجمالاً .

طفولة بين حربين :

حينما ننتقل إلى حكايات الطفولة التي عاشها عبد الرحمن منيف في مدينة عمان خلال عقد الأربعينيات من القرن الماضي ، ربما تحضر في أذهاننا مقولة أبي حيان التوحيدي : " أغرب الغرباء من عاش غريباً في وطنه" . وهي تحضر أو تستحضر لعلمنا أن هذا الكاتب عانى تجربة النفي داخل الفضاء العربي أكثر مما عاناه خارجه . ولعل غياب الفضاءات المرجعية في رواياته قبل "مدن الملح " و"أرض السّواد" يعود في جزء منه إلى تخلخل مفهوم الفضاء في وعيه من جهة وعلى تراجيدية علاقات الذات بكل فضاء أقامت فيه ورحلت عنه من جهة أخرى . إنه هو أيضاً عاش ومات في غير مكانه بمعنى ما ، ونزعم أن "سيرة مدينة" تلقي أضواء كاشفة على هذه القضية إذ أننا أمام النص الحميمي الوحيد الذي كتبه عبد الرحمن منيف، ليس عن حياته بل عن جزء بسيط منها في عمان.

حينما نقرأ النص في مجمله سنلاحظ حضوراً طاغياً للأماكن يقابله حضور ضعيف للذات حتى في أكثر الفضاءات حميمية كالمنزل العائلي . السبب المباشر الظاهر لهذه المفارقة أن الجذر التكويني للنص هو محاضرة ألقاها الكاتب عن مدينة عمان (مركز عبد الحميد شومان ، عام ١٩٩٢م) ، ثم شهادة قدمها في الجامعة الأردنية ضمن ندوة (عمان : المدينة والمجتمع؟) . لكن تحويل هذه المواد المعرفية إلى جزء من نص عن سيرة الذات في المدينة ذاتها أوقف الكاتب في موقف التساؤل الذي عادة ما تطرحه أي كتابة خلاقة على كاتبها ومتلقيها . هكذا بدأ مقدمته بتنبيه القارئ إلى قضايا أساسية مثل علاقة الواقعي بالمتخيل ، وتعلق الحديث عن المدينة بالحديث عن حياة البشر فيها ، وفجوات الكتابة التي يتعين على القارئ التنبه لها ومحاولة ملئها .. الخ (ص٦-٧) . أما المبرر الأهم لتساؤلات كهذه فهو أن الكاتب روائي ألف الكتابة السردية المتخيلة الحرة وكان من الصعب ، إن لم يكن من المحال ، أن يكتب النص الراهن دون أثر قوي للكتابة الروائية التي أصبحت مجال خبرته وعلامة تميزه .

بناءً على هذه الملاحظات يمكننا تحديد استراتيجية الكتابة هنا ضمن إطار الرؤية التراجيدية التي يحولها الكاتب إلى بداية وخاتمة للنص ، ولابد أن هذه الرؤية عميقة في حياة الكاتب وكتابته بشكل عام كما سيلاحظ. ففي بداية عقد الاربعينيات كانت آثار الحرب العالمية الثانية تعصف بالبشر وتحور علاقاتهم في مدينة أشبه ما

تكون بالبلدة الصغيرة الفقيرة التي تعيش على الزراعة، وعلى ما يتبادل في أسواقها من منتوجات الجماعات الريفية والبدوية ، ومن سلع بسيطة يجلبها التجار القادمين من دمشق ومن نابلس خصوصاً . أما نهاية العقد فالمدينة وأهلها كانوا يعانون آثار حرب قريبة منهم حد أنهم يشعرون بأنهم طرف فيها ، وهي حرب "النكبة" عام ١٩٤٨م ، التي دارت في فلسطين وأقحمت المنطقة كلها في صراع لا نزال شهوداً عليه وطرفاً فيه وضحايا له في الوقت نفسه . البعد التراجيدي للحدث التاريخي العام يتعزز من منظور الحدث السردي الخاص . فالنص يستهل بخبر موت الملك غازي اغتيالاً في بغداد ، ويختتم بخبر موت جدة الراوي الكاتب في بغداد ذاتها ، وقد عادت إليها بعد إقامة طويلة نسبياً مع ابنتها في عمان ولحق بها حفيدها لمواصلة دراسته الثانوية ليشارك في جنازتها بعد وصوله بفترة قصيرة !.

كل شيء في نص يتموضع بين حربين كارثيتين وموتين فاجعين يتوقع أن يكون تراجيدياً بامتياز . لكن الكتابة تكسر هذا التوقع أو تخفف منه حتى إن الحدث التراجيدي لا يحضر إلا كخلفية عامة تسمح لنا بتوسيع دوائر تأويله دون أن تفسد المتعة التي يولدها فينا نص غني كل الغنى بالأحداث والمشاهد والحكايات. فالكاتب ما إن يحاور الطفل الذي كانه وأعادته إليه لعبة الكتابة السيرية حتى يتخلى عن تلك الرؤية التراجيدية التي لا يحبها ولا يحسنها الأطفال لحسن الحظ . هكذا لا يستعيد التجارب الماضية كمعلومات وأخبار محفوظة في إرشيف الذاكرة بقدر ما يعيد تشكيلها كمشاهد غنية ملونة مرحة طافحة بالحيوية وبالمشاعر الإنسانية المشخصة كما في أي عمل روائي متميز .هي إذن كتابة خلاقة تجمع بين صدقية التسجيل والتوثيق وبين مهارة الفن إذ تتجلى في تنويع اختيار زوايا النظر وبناء المواقف وإبراز سمات التفرد في الشخوص حتى لكأننا أمام لوحات تشكيلية واقعية فاتنة أو أمام لقطات في فيلم توثيقي غاية في الإتقان والرهافة والتعاطف مع موضوعه .

ومما يعزز هذه الأبعاد الجمالية في النص أن لغة الكاتب مليئة بالتعبيرات التي لا تشخص الذات بقدر ما تشخص الآخرين إذ تبرز الاختلافات فيما بينهم بحيث يمثلون المجتمع بكل فئاته وأطيافه . لقد ذهب باختين إلى أن الروائي المتميز أصبح يتحدد أكثر ما يتحدد بمدى قدرته على الانصات لأصوات المجتمع وتمثل خطاباته ومن ثم تشخيصها وتجسيدها في نماذج روائية لكل منها حضوره الخاص المشروع مهما كان دوره الوظيفي بسيطاً أو عابراً في الحدث وفي شبكة العلاقات التي تتشكل حوله . وهذه السمات الحوارية تتحقق في هذا النص السيري كما في الرواية ، ولذا فهي دليل أكيد على تطور الوعي بشروط الكتابة لدى عبد الرحمن منيف أياً كان شكلها السردي وجنسها الأدبي .

أنسنة المكان :

أشرنا من قبل إلى أن "سيرة مدينة" هو نص الفضاءات المتنوعة الحيوية بامتياز . فالأمكنة التي تتشكل منها البنية السيميائية العامة للفضاء غنية كل الغنى بدلالاتها الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والايديولوجية والميثولوجية ، ولغة الكتابة هي المصدر الأول والأهم لهذا الغنى الدلالي . فهذه اللغة التي تشخص النماذج البشرية

بدراية عالية وبحساسية مرهفة عميقة هي ذاتها التي تؤنسن المكان من خلال تنويع كلام الشخوص فيه وعنه وليس من خلال ما يقوله الكاتب فحسب . هذا ما يعبر عنه الكاتب في المقدمة بقوله : " المكان في حالات كثيرة ليس حيزاً جغرافياً فقط ، فهو أيضاً البشر ، والبشر في زمن معين . وهو يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه ، والبشر تلخيص للزمن الذي كان ، وفي مكان محدد بالذات" (ص٥) .نزعة الأنسنة إذاً متصلة أوثق الاتصال بالرؤية الإنسانية العميقة لكاتب يعي جيداً أن حياة الإنسان في مكان معين وزمن محدد تستحق أن تعاش ويحتفى بها رغم كل المآسي ، لأن كل الأحداث التراجيدية لا تلغي معاني الحياة بقدر ما تعززها وتكثفها . هذا هو المنظور الفعال الخلاق الذي تتبناه الكتابة وتغري القراءة اليقظة بإبراز تجلياته ودلالاته .

المنزل العائلي عادة ما يكون بؤرة الحياة والذاكرة التي تستعيدها الكتابة في مرحلة متقدمة من العمر . ومما يلفت النظر هنا أن هذا المكان لا يحضر إلا كطيف عابراً أو كخلفية بعيدة معتمة ، ولهذا الحضور الذي يشبه الغياب دلالتان مهمتان في رأينا . أولهما أن الكاتب لم يكن يريد أن يمحور كتابته حول ذاته بقدر ما أراد أن يفتحها على الخارج والآخر بما أن الأمر يتعلق بسيرة المدينة وأهلها في المقام الأول .

الدلالة الثانية لا تصرح بها الكتابة لكنها محايثة لها، وهي أن الكاتب لم يكن يجد ذاته في منزل العائلة بقدر ما كان يجدها ويحققها خارجة ، أي أنه لم يكن متعلقاً في طفولة ببيته وأسرته كل التعلق . فالأم لا تحضر في النص إلا في جملة عابرة وفي سياق مقارنة سلبية مع شخصية الجدة التي تمثل الشخصية الأهم في النص كله . أما الأب فلا حضور له في أي موضع من النص ، وبالتالي فإن تغييبه هكذا ينطوي على كل معاني "القتل الرمزي" وهو ما سنعود إليه لاحقاً. الحضور كله لهذه الجدة التي تركت بغداد لتعيش مع ابنتها في عمان ، وظلت طوال عقد من الزمن تعيش في غير مكانها الأفضل والأجمل ، ولذا فهي كثيراً ما تقارن بين "هنا" و"هناك" لتعلي من شأن مكان الذاكرة الذي تعيش فيه رمزياً .بغداد عندها هي المدينة التي لا تقارن بعمان البلدة ، وبيتها الحميمي هناك، والنهر الحقيقي هناك ، والطعام فيها أوفر وأطيب، بل حتى الشاي لا يعود له مذاق إن لم يُحضّر بالطريقة البغدادية! . الطفل كانت علاقاته الحميمية الغنية مع هذه الجدة التي تفرض ذاتها على ذاكرته وكتابته أكثر من أي شخص آخر. لماذا ؟ . لأنها شخصية قوية الإرادة غنية التجربة وما إن تتحدث في أمر ما حتى نكتشف أنها تمتلك من الأخبار والمعلومات والنوادر والطرف والحكايات ما يمتع حفيدها وينمي وعيه ويطلق مخيلته. وحينما يتذكر الكثير من تعليقاتها وحواراتها وحكاياتها ويحرص كل الحرص على تدوينها بلهجتها الأصلية التي لم تكن تغيرها فهذا مما يدل دلالة أكيدة على إعجابه بها وتعلقه بها كشخصية واقعية ورمزية في الوقت نفسه .

بيت العائلة هو إذن مكان لم يكن ليطاق لولا هذه الجدة التي تلعب دور البطولة في النص لأنها مستحقة لهذا الدور ولأنها لعبت الدور الأهم في تشكيل وعي الطفل ومخيلته فيما يبدو . البيوت الأخرى أكثر حضوراً ، لكنها تحضر لا

كفضاءات حميمية تتصل بخبرات محددة للكاتب ، وإنما كمعالم بارزة في "داخل" المدينة ، أو كعلامات تحدد جهاتها وتفصل بين الداخل والخارج . المدارس هي الأكثر حضوراً دلالياً في النص لأنها فضاءات تعلم وجد فيها الطفل ثقافة جديدة تختلف عن ثقافة المنزل العائلي . ونظراً لكون الأمر يتعلق بأماكن رسمية هنا، فإن الكاتب أكثر ما يتذكر هذه الأماكن مقرونة برموز الثقافة الجديدة ، أي ببعض الأساتذة الذين كانوا يحملون وعياً سياسياً جديداً ويحاولون نقله إلى طلابهم . نظرياً من خلال المحاضرات التي كانوا ينظمونها لبعض الشخصيات الثقافية البارزة ، من الشام ومصر ، وعملياً من خلال المظاهرات التي كانوا يدعون إليها ويشرفون عليها ويشاركون فيها. ففي هذه المرحلة المبكرة من عمره بدأ الكاتب يسمع عن التيارات الوطنية والقومية والدينية، ويشاهد بعض ممثليها وهم يتنافسون على الخطابات والمواقع ، لأن "الكلية الإسلامية" التي درس بها كانت من أنشط المدارس في هذا المجال، (ص١٨١ وما بعدها) . الشاعر عرار كان يحضر عبر نصوصه التي يحفظها بعض التلاميذ ، وحينمايتوقفون عند مكانه المفضل ، "خمارة قعوار" ويرددون :

فمن سجن إلى منفى ومن منفى إلى غربة
ومـــن كـــر إلى فـر ومن بلـوى إلى رهبة
فبي من كـــل معركـة أثرت عجاجها ندبة

كانوا يرونه يهز رأسه طرباً . وقد يقف ويصفق لهم ويقول لمن حوله: "شايفين يابجم شو أهمية الشعر ، حتى أولاد المدارس حفظوه" (ص١٨٦) . وحفظ الكاتب لهذه الأبيات لا شك أنه دليل على إعجابه بهذه الشخصية المبدعة مثله من جهة ، وعلى تشاكل تجاربهما ومعاناتهما، رغم فارق السن ، من جهة أخرى . أيكون هذا الشاعر المتمرد هو الأب الرمزي الأول للكاتب مثلما أن تلك الجدة القوية الشخصية والمولعة بالحكايات والأخبار هي الأم الرمزية الوحيدة ؟! . نزعم ذلك ، ونصه الراهن يبرر هذا الزعم .

رغم الأهمية القصوى للمزارع والأسواق والطرقات في الحياة الاجتماعية لسكان عمان إلا أنها تقدم في النص كفضاءات ثقافية مفتوحة على مشاهد الحياة اليومية الأكثر غرابة وإثارة لدهشة الطفل وأترابه .هكذا تبرز في هذه الفضاءات شخصيات كبار السن والدراويش والمجانين الذين تنعقد بينهم وبين الأطفال علاقات متنوعة تتميز بالخفة والمرح حتى والمشهد في ذروة التوتر. لماذا ؟ لأن الكاتب لا يزال يتعاطف مع هذه النماذج الإنسانية التي تصلح رموزاً فنية تشخص كل ما هو غير معتاد أو مفارق أو مناقض لعادية الحياة المعتادة للنماذج الاجتماعية الأخرى . لهذا السبب ما إن تركز الكتابة على النماذج العادية حتى ينزع الكاتب إلى إدماجها في هويات عامة لا تفرد الشخص بقدر ما تبرز ثقافة الجماعة التي ينتمي إليها . فالشركس يسيطرون على الفلاحة ، ولذا فإن بيوتهم قريبة من عيون الماء أو من ضفتي النهر ، بينما بيوت التجار قريبة من الأسواق أو في أطراف المدينة التي هي مواضع اتصال بالجماعات البدوية التي تعبر كل فضاء وتؤمن لأهل المدينة الكثير من حاجياتهم من المواشي ومنتوجاتها . هذا التنوع في الأعراق واللهجات والمعتقدات والمهن هو الذي كان يميز عمان وهي تنتقل تدريجياً من بلدة صغيرة إلى مدينة كبيرة حديثة ، وبخاصة إثر نزوح أعداد كبيرة من الفلسطينيين إليها بفعل الصراع الدامي مع اليهود المحتلين منذ أواسط عقد الثلاثينيات .

هناك مكانان لا شك أنهما الأكثر بروزاً في فضاء المدينة العام من المنظورين العملي والرمزي وهما "الجامع الحسيني" و"المدرج الروماني" . فالجامع هو المركز الروحي للمدينة ، وهو كذلك مركز دنيوي كثيراً ما يتجمع حوله الناس في المناسبات الأهلية والرسمية المهمة ، ومنها تحديداً تلك المظاهرات التي غالباً ما تبدأ من ساحة الجامع أو تنتهي إليها . كذلك لا يخفى على الكاتب أن تسمية الجامع تشي بتحول تاريخي حاسم في عمان وفي المنطقة التي ستتحول تدريجياً إلى كيان وطني يمتص هجرات الفلسطينيين بقدر ما يعوض الحكام الجدد عن كيان وطني آخر ضاع في غمرة الصراعات الإقليمية والدولية المعروفة . وإذا كان لا يتوقف عند هذه التحولات من هذا المنظور التاريخي السياسي ، فلأنه كان يدرك جيداً أن نصه قد يدخله في إحراجات غير مستحبة، خاصة وأنه ما كتب في الأصل إلا احتفاءً بعمان ورداً جميلاً على جميلها .

المدرج الروماني قد يتفوق في حضوره على المسجد من وجوه عديدة . فالناس يسمونه "درج فرعون" تعبيراً عن مشاعر الاندهاش والإعجاب بصرح أثري جليل مهيب يليق بشخصية تاريخية . أسطورية كفرعون . لم يكن لديهم وعي يذكر بتاريخ الرومان الذين بنوا المدينة وسموها "فيلادلفيا" أو "مدينة الحب الأخوي" ، ولم تكن لهم دراية بشيء اسمه الثقافة المسرحية ، لذلك كان هذا الفضاء ذاته يتحول إلى " مقلع للحجارة" دون أن يفقد وظيفته الأساسية كمكان للاحتفالات الشعبية العريقة أو الجديدة . ونظراً لولع الأطفال باحتفالات كهذه فإن الكاتب يستعيد كثيراً منها ليكشف عما كانت تنطوي عليه من تواصل ومرح وترويح ، وكأن ذاكرة المكان الأثري الغريب ظلت حية رغم اختلاف السياقات الحضارية . من هذا المنظور يمكننا اعتبار المدرج مجاز مدينة عريقة متخيلة كانت حاضرة مزدهرة في الماضي البعيد ، والجامع مجاز بلدة واقعية صغيرة فقيرة في طور التحول إلى مدينة كبيرة تتشكل على أنقاض المدينة القديمة ، وعلى النقيض منها ربما . فالكتابة هنا حفر في طبقات الذاكرة واللغة والثقافة، أي: عمل معرفي. أدبي خلاق تشارك فيه الذاكرة والمخيلة مع الوعي الذي يختار وينظم وينسق ليبني مدينة الكتابة ويؤثثها ويؤنسنها كما يرى الكاتب ويريد . التركيز على لعبة الكتابة من هذا المنظور هو الذي يجعلنا نتلمس العديد من مظاهر التشاكل بين طفولة المدينة وطفولة الكاتب لأن كليهما سيكبر في سياق شروط تاريخية تراجيدية لكن هذه الشروط ذاتها هي التي ستعزز العلاقات بينهما وقد اندمجا في حكاية حميمية واحدة .

يبين الكاتب أن كتابته جاءت وفاءً بدين عليه تجاه عمان التي قضى فيها فترة جميلة من عمره (ص٩) . ولكي ندرك مدى غنى وحميمية هذا النص يمكننا مقارنته بما كتبه آخرون عن هذه المدينة في الفترة ذاتها تقريباً .

يكتب خير الدين الزركلي عن عمان العشرينيات : " لم تكن عمان في ذلك الحين أكثر من قرية قليلة السكان ، ضئيلة المباني ، مظلمة السبل ، لا يصل بينها وبين تاريخ مجدها إلا ما شخص من آثارها ، ولا يدل على إمكان الحياة فيها غير توسطها بين قبائل بني صخر وبني حسن وعباد والعدوان ... ولولا ذلك لانفرد بسكناها جماعات من الشراكسة نزحوا إليها حوالي سنة ١٢٩٠للهجرة ، كما انفردوا بكثير مما حولها من قرى ومزارع . ولكن ابتغاء الربح وطلب الكسب هما اللذان حملا إلى عمان تجاراً من

دمشق ونابلس افتتحوا فيها حوانيت صغيرة فقصدها أهل الخيام والأكواخ من البداة الضاربين حولها في ما جاورها من القرى ، فأصبحت ولها شيء من الشأن" (عامان في عمّان ، مكتبة العرب بالفجالة ، ١٣٤٣هـ-١٩٢٥م ص٦).

وعن عمان الخمسينيات تكتب فدوى طوقان : " كانت عمان عاصمة الإمارة بلدة فقيرة ، صغيرة ، متواضعة ، تخلو من جاذبية المظهر والمخبر على السواء . فالمواضعات والقيود الاجتماعية الصارمة لم تكن لتختلف عما هو مألوف في بقية البلدان العربية المتخلفة" (رحلة جبلية ، رحلة صعبة . دار الشروق ، عمان ١٩٩٩م ، ص١٠٤) .

هذه كتابات عن عمان الواقع الذي تنقله الكتابة كما تراه العين أو كما يطفو في الذاكرة لحظة الكتابة . ومن الطبيعي أن تكون صورة المدينة بهذا الجفاف والجفاء ، لأنه لم تكن بين الذات الكاتبة والفضاء والبشر علاقات تعاطف كما يلاحظ . أما كتابة عبد الرحمن منيف فهي كتابة عن طفولته ومدينته وجدّته وأصدقائه وعن ذلك المزيج الغني من النماذج الفردية والجماعية المتعايشة في فضاءات تحولت بالضرورة إلى أماكن حميمية في ذاكرة الشخص كما في وعيه ومخيلته . وحينما قرر الكتابة عن كل هذه التجارب والمشاهد والخبرات من هذا الموقف العاطفي الذهني كان من المنطقي تماماً أن يذهب بعيداً في الحوار مع ذاكرة الإنسان والمكان . فالمدينة كانت تسمى في الأصل " مدينة المياه" و"مدينة الحب الأخوي" . ولابد أن أثراً ما لهذه التسمية ظل يسري كالنسغ السري في الزمن والمكان ليغذي الحياة في مدينة الواقع وفي مدينة المخيلة كما شيدتها الكتابة بدراية عالية وبحميمية عميقة تليق بكل أماكن الطفولة التي ما إن نفتقدها أو نبتعد عنها حتى يزداد تعلقنا بها ومحبتنا لها مهما كانت مخترقة بالمآسي . ثم ألا يذكرنا هذا النص عن مدينة بين حربين وطفولة بين موتين بنص الحياة التي هي أيضاً حضور بين غيابين ووجود عابر بين موت وموت ، ومع ذلك تظل حياتنا الغنية بالمعنى والأمل ؟! .

ورشة الشعر ومدينة الأمل :

النقلة التي تباشرها القراءة لملامح "المحرق" في "ورشة الأمل" هي نقلة أفقية تصاعدية لأن النص يأخذنا منذ مطلعه إلى أفق اللغة الشعرية والفكر الشعري:

"سأكتب

مستدركاً كل ما فاتني لغزة في الغياب

غير أن الكلام عن الحب أحلى من الحب .. حيناً

والقلب أصغر من نصفه .. تارة

والذي في يدي نجمة واحدة

والسماء مرصعة بالذي ليس يحصى من الفصّ والنص

ها إنني جملة شاهدة

في كتاب العذاب

-أيها الطفل

كيف ستكتب نص المحرق حبراً وماءً ؟! .

-سأكتبه

مثلما يصقل الشخص أسماء أطفاله

كي يؤثث مستقبلاً للكتاب" (ص٧)

أكثـرنـا قـرأ شعر قـاسـم ، ولابـد أن بعضنا يحبه كما يليق به ، وقد كتبت دراسات عنه من هذا المنظور ذاته. لكن حديثي عن اللغة الشعرية والتفكير الشعري في هذا النص هو موضوع آخر . لأبدأ إذن من بيان ما تعنيه هذه المفاهيم في هذا المقام .

يذهب الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر إلى أن اللغة بيت الكائن ودليل حضوره الوحيد في الزمن والمكان . لا وجود لأي كينونة ولأي معنى خارج اللغة . فاللغة ليست ما نستعمله وسيلة تعبير وأداة تواصل وتفاهم فحسب لأنها قبل هذا وذاك خبرة أصيلة لا تدرك إلا من داخلها وخلال معايشتها. إنها تغمرنا حتى ونحن نستغرق في الصمت .. مثلها مثل الحياة التي نعيشها كل لحظة ونعجز عن تحديد هويتها من خارج تجربة الحياة ذاتها .هكذا نتبين أهمية الشعر ، لأنه يقربنا من حقيقة اللغة ويمكّننا من الانصات لها وهي تحضر وتتكلم وتدهشنا بحضورها الكثيف ، ولأنه يجسد ويشخص اللغة كخبرة سابقة علينا ومستقلة عنا . وهنا تحديداً يحضر ما يسميه هيدجر "التفكير الشعري" فهو نمط من التفكير لا يخضع للقوانين العقلية الصارمة الواضحة لأنه شكل من أشكال التعاطف الأولي الحميمي مع الأشياء والكائنات والأصوات والأشكال والألوان والحركات يتجلي أكثر ما يتجلى في "الخبرة الجمالية" التي لا يمكن فهمها إلا بشكل ملتبس ، رغم أننا نشعر بها ونتفاعل معها بقدر كبير من الكثافة والعمق.

لا ريب أن هذه الأطروحات تذكرنا بأطروحة كانط الذي عرف الفن كله بأنه لعب حر خلاق بالمواد لا يختلف عن لعب الأطفال إلا بخضوعه لدراية الفنان الواعي بما يعمل . هذا أيضاً ما ذهب إليه برجسون وهو يسمي التفكير الشعري بـ "الحدس" الذي يتيح للفن فرصة مثلى للكشف عن جوهر الشيء الذي تغطيه اللغة العادية وتفصلنا أو تغربنا عنه . لغة الشعر هي إذن جوهر اللغة وشكلها الأمثل ، والتفكير الشعري هو أصل كل فكر ، بل إنه أصل كل خبرات الإنسان الأولية في الزمن والمكان . وإذا كانت اللغة كلها شعراً في الأصل ، فمن غير الشاعر المبدع يعيدها إلى أصلها ويعيدنا إليها ونحن واثقون أن هذه لغتنا وأشياؤنا ردت إلينا ؟! .

حينما ذهبت ، ومنذ القراءة الأولى لمنجزات قاسم الشعرية ، إلى أنه "شاعر تجربة" وليس شاعر نص يكتب هنا أو هناك ، وبين زمن وآخر ، فما ذلك إلا لأن الشعر عنده تحول إلى تجربة وجود وطريقة حياة ، وأسلوب تواصل وتعاطف وتفاهم مع العالم والآخرين من حوله . ليس من المبالغة إذن أن قلت من قبل إن كل ما كتبه وما سيكتبه هو إما شعر ماثل أو شعر وشيك ، لأنه انغمس في اللغة الشعرية والتفكير الشعري حد أنه لم يعد يحسن قولاً أو كتابة أو حياة من دونهما. حينما يسأل الشاعر مستنكراً : "من قال إن الشعر شعر والنثر نثر.. ولا يلتقيان"؟ لا يلبث أن يجيب بضرورة " طرح القداسة عن تصنيف الأنواع الأدبية الموروث لأشكال التعبير" .. لأن كل الأشكال كانت و"سوف تأخذ دوماً شكل حياة البشر وطرائق تفكيرهم وأحلامهم" (ليس بهذا الشكل ... ص ١١ ،١٢ ،١٣) .

مقاومة اللغة الشعرية :

ما إن قرر الشاعر الكتابة عن مدينة طفولته حتى وجد نفسه في حالة انفعالية توقفه في أقصى درجات المتعة والنشوة من جهة وفي أقصى درجات القلق والتردد من جهة أخرى . اللغة الشعرية كانت ضرورية من جهتين .

فهي ضرورية للتعبير عن ذات قاسم المقسمة بين فضاءات حميمة ووجوه أليفة لازالت تسكنه وتتقاسم معه الزمن والمكان واللغة ، وكأن الابتعاد عنها هو ذلك " البعاد" الذي يزيد من تعلقنا بالأشياء والأشخاص ويغذي حنيننا إليها وإليهم . لكن قرار الكتابة ذاته لا يلبث أن يذكر الذات الكاتبة بأنها مطالبة بإنجاز نص سيتلقاه و" يتقاسمه" قراء قد يتفهمون جيداً خصوصية تجربته وعلاقاته بمدينته وأهله ، لكنهم ينتظرون ويتوقعون منه أن يعرفهم بذاته ومدينته الماضية من خلال لغة سردية تتطلبها كل كتابة سيرية من هذا النوع .

هكذا بدأت الكتابة من ذروة اللحظة الانفعالية شعرية مكثفة لتتجه تدريجياً إلى المسار السردي فلتتذكر وتخبر وتتأمل وتحلل ، فيما الذات الكاتبة مطمئنة إلى أن التفكير الشعري سيتصل لأصالة الرؤية الشعرية وقوة حضورها فيها .

في البدايات تطل علينا المحرق إلهة أوجنية تلهم الشاعر ، ومعلمة تلقنه درس الحياة الأول والأهم ، وأماً حنوناً يعجز كل قول جميل عن رد بعض جميلها ، وحبيبةً فاتنة لا تكفي التعبيرات لوصف فتنتها . بعد هذا المقطع الاستهلالي الطقوسي الاحتفالي تعود المدينة ذاتها إلى منزلة الفضاء الجغرافي . الثقافي الذي يمكننا التعرف على كثير من ملامحه ومن أنماط حياة البشر فيه . هنا تحديداً تبرز أهمية الاختزال الذي هو أسلوب مشترك بين الشعر والرياضيات وإن اختلف شكله ووظيفته وغايته من خطاب المخيلة الحرة إلى خطاب العقل الصارم .

المحرق كلها تختزل في "الأبواب المفتوحة" من جهة، وفي "الورشة"من جهة أخرى ، وكلاهما مكان واقعي تحوله الكتابة إلى رمز يستقطب الدلالات ويعيد توزيعها ملونة بمشاعر الشاعر وتأملاته الحدسية الخاصة . الباب المفتوح دليل على ثقافة الألفة والتسامح والتعاضد بين الناس في بيئة اجتماعية ليس لديها الكثير مما تخاف عليه أو تخاف منه . مدينة صغيرة عريقة كالقرية الكبيرة التي يعتبر سكانها "أهل" أو جماعة قرابية ممتدة ، لأن روابط الجيرة هنا كروابط الدم ، ومثل روابط "العيش والملح". الأطفال والفتيان والشباب والشيوخ ، اعتادوا الذهاب والمجئ ، الدخول والخروج ، عبر هذه المفتوحة بحرية لأن الأعراف والتقاليد في بيئة محافظة كهذه يحترمها الجميع بما أنها من إنتاج الجميع وفي خدمة الجميع .

بيت العائلة الذي عاش فيه الطفل . الكاتب نموذج مصغر لبيوت كثيرة . مجلس الرجال كان مفتوحاً للعابرين من الأقرباء والأصدقاء والجيران والمعارف، ومن داخل المحرق وخارجها . أما حسينية النساء في البيت نفسه فهي مكان التقاء وتواصل اجتماعي آخر ، وفي المناسبات السعيدة كما في المناسبات الحزينة . في مرحلة الطفولة كانت الأبواب المفتوحة تتحول إلى "متاهة" لأنها أكثر انفتاحاً وتشاكلاً من أن تتمايز في ذهن الطفل ، وفي مرحلة الشباب والعمل الاجتماعي المسيس كانت الأبواب ذاتها ملجأ متاحاً آمناً أليفاً ، خاصة وأن الكاتب قد شارك في بناء كثير من البيوت . كل بيوت القرى والمدن التقليدية العربية كانت هكذا ، بل إن بيت الذاكرة الثقافية الجماعية الأمثل ربما كان ذلك البيت الذي لا أبواب له تمنع الارياح من أن تخفق فيه كيفما شاءت ومتى شاء أهله ! . هذه إذن ليست ميزة للمحرق إلا حينما يقارن حاضرها بماضيها لأن سيرورة التحول تحول الفضاء وقد تحور وتشوه علاقات البشر به وفيه . وفي كل الأحوال فمن

تمام حق الذات المبدعة أن تختفي ببيوت ذاكرتها الخاصة لأن أماكن الطفولة كلها فريدة من نوعها ، مثلها مثل تجارب الحياة الأكثر تفرداً وخصوصية وحميمية . أليس مكان الطفولة هو مركز العالم وقلب الكون في أي كتابة إبداعية حميمية كهذه ؟! .

فيما يتعلق بالورشة يختلف الأمر بعض الاختلاف . إنها مكان العمل المهني الأهم في مدينة بحرية عادة ما تنشط فيها الحرف المتصلة بالبحر . ومما سيزيد في أهمية هذا المكان الواقعي الرمزي أن الطفل سيختبر فيه أولى تجارب العمل والإنجاز ، ولن تكون التجربة أقل حميمية من حياة المنزل لأنه سيعمل مع والده وبين معارفه وفي وسط بيئي واجتماعي أليف كل الألفة . تجربة العمل تعني في العمق بداية تحقيق الذات لذاتها عبر منجزاتها الفردية الخاصة، ثم إن تنقل الكاتب لاحقاً بين ورش ومهن متنوعة أغنى تجربته وعمق علاقاته بالأشياء والبشر . لا غرابة إذن أن تكون الورشة المجاز الأهم للمدينة التي تمحورت حياتها طوال تاريخها المعلوم والمجهول حول العمل الذي لا معنى لأي أمل من دونه . والنص الذي يكتب سيرتها استعار منها هذا المجاز عنواناً له لأن الكتابة الإبداعية هي نشاط يدوي . ذهني يرفع دلالات العمل إلى أعلى مراتبها. فالمبدع خلاق أشكال ، والكلمات والتعبيرات الشعرية ما إن تخرج من ورشة المخيلة حتى تفتح المعاني على أفق الفن والحياة الأكثر رحابة وجمالاً .

المدرسة هي المكان الذي سيعمق تجربة التعلم والعمل وسينقل الذات من فضاءات العمل المهني المحدودة إلى آفاق العمل الرمزي المفتوحة هذه . فالكتَّاب هو بيت عائلي تعلم فيه الطفل جمالية الترتيل دون الحفظ ، والمعلمة سيدة تشبه الأم ، كل أم ، لأنها كانت تعلم الأطفال فيما هي تُمارس عملها اليومي المعتاد . أما في "مدرسة الهداية" فسيتعلم الطفل بداية الضلال وذلك لافتتانه بالقراءة والكتابة والثقافات الحديثة التي ستفتح ذهنه على عوالم وأزمنة ومعارف غريبة جذابة لفرط تنوعها وجدتها . إنها إذن ورشة عمل من نوع آخر ستمكن الذات من اكتشاف ولعه بالكلمات والأشكال التي تمنحها طاقة متجددة لإنتاج المعاني والدلالات. ونظراً لنفوره العميق من كل سلطة تحد من طاقاته ومن تعلقه بالعمل الحر الخلاق فقد كان من الطبيعي أن ينفر من "المدرس الملقن" إلى ذلك "الأستاذ" الذي يحسن اكتشاف الموهبة ويعين على صقلها .

عبد الحميد المحادين هو الذي جسد هذه الشخصية واقعياً ورمزياً ، ولذا كان لابد أن تحتفي به الكتابة معلماً وصديقاً ومحباً للبيئة الاجتماعية حد الاندماج فيها كواحد من أهلها ، وهو مع ذلك كله مبدع يعي جيداً أن كل إبداع في المعرفة والفكر والفن هو اكتشاف متجدد لكل جديد مدهش في الذات واللغة والعالم . فورشة العمل الحقيقية هنا هي داخل الإنسان ، واتقان العمل فيها يبدأ بتملك الأدوات المعرفية الرمزية للتعامل معها لأن المبدع مطالب باختراع المواد وتشكيلها في الوقت نفسه وفي عزلة تامة عن كل آخر وكل خارج . من تجارب العمل السابقة تعلم قاسم قيمة العمل وأحب إيقاعاته التي كانت توقظ فيه حساسية مرهفة بالأصوات والأشكال والألوان والحركات . وأكاد أجزم أنه لو لم يكن قد تورط في الشعر لتورط في الموسيقى، وما ولعه بإيقاعات الحروف والكلمات والتعبيرات سوى دليل أكيد على وجاهة القول هذا . ومن يحتاج إلى دليل آخر فما عليه سوى قراءة ما كتبه عن "الدالوب" ، ذلك

الفتى السمهري الأسمر الذي كان يوقظ بإيقاعاته كل مشاعر المدينة وأحلامها ثم ينطوي على مشاعره ويذهب في أحلامه كأي فنان .

حينما ننتقل إلى الفضاءات المفتوحة لن نجد فضاءً أقوى حضوراً وأغنى دلالة من البحر ولا عجب في ذلك. فهذا الكائن الأزرق يحرس المدينة ويحنو عليها ويجود عليها بأسباب الحياة ، وكان لابد من احترامه ومهابته حتى حين يغضب ويقسو على الأرواح والأجساد والبيوت لأنه كلي الحضور كلي القدرة ، كالقدر الذي لا مهرب منه إلا إليه أو معه .

هناك مشاهد درامية تراوح بين الملهاة والمأساة ومع ذلك تظل دلالالتها العامة تعلي من شأن هذا الكائن الذي هو الفضاء الأبرز في ذاكرة الإنسان والمكان هنا ولذا تحتفي به الكتابة كما تحتفي بذاتها وبذات مبدعها .

المشهد الأول يتكرر بداية كل شهر حيث يبلغ المد مداه فيتسلل البحر إلى البيوت كمن يزورها ويتفقد أهلها ويعيد ترتيب أثاثها ، بل إنه يمنح الأطفال فرصة مثلى لممارسة الصيد كالكبار ، ثم ينسحب بهدوء وسلام ، خاصة وأن البيوت الشعبية لا تقاوم دخوله وخروجه ! .

المشهد الثاني يتكرر دونما انتظام ، إذ ما إن يغيب الرجال أكثر مما ينبغي عن أهلهم وبيوتهم حتى تخرج النساء المحروقات بالتوجس والشوق وهن يحملن أعواداً ملتهبة يحرقن بها البحر ليشعر بحرقتهن ويرد إليهن الغائب المنتظر على أحر من الجمر . هذا طقس عتيق دونما شك ،والطقس هو دائماً حيلة الإنسان الذي لا حيلة له غير التحايل على الظواهر القاهرة بمثل هذه الطريقة التي لا تخلو من المرح رغم بعدها المأساوي الواضح .

المشهد الثالث هو ذروة المأساة التي لابد أن تخترق الحياة في البر أو البحر . فالأب الذي كان يعمل في مهنة الغوص من حين لآخر كان قد غفل عن حبل أخيه الغواص حتى كاد يهلك غرقاً فما كان من الربان إلا أن صلبه ثلاثة أيام ، ولم يكن للأخ حق الشفاعة لأن (البحر لا يغفر لأحد) ولأن (الحكم حكمه) هنا (ص١٥١) . المفارقة التي تزيد من توتر المشهد ومأساويته أن عاصفة عاتية هي التي ستطغي على المشهد وتحرر الضحية وهي على مشارف الهلاك تعباً وأرقاً . هذا المشهد سيعود بانتظام في حكايات الأب لابن ما إن كبر حتى أراد ركوب البحر والعمل فيه كغيره ، وتكرار الحكاية هو شكل من أشكال نهي الابن عن مغامرة قد يكون فيها هلاكه . هكذا ضلت صورة هذا الكائن الأزرق شعرية رومانسية في عمومها ولذا فإن الكاتب ما إن يورد خبر كارثة أخرى حدثت لباخرة كان يُظن أنها الأكبر والأقوى. تيتانيك المحرق ! . حتى يتحدث بلسان البحر ليعتذر إلى أهالي الضحايا لأن الحدث الفاجع سببه الرياح الهوجاء وليس البحر القوي الحنون ذاته ! .

وباختصار نقول إن الكاتب ليس له تجربة عمل مباشرة في البحر ولذا فإن تمثيلاته عنه تنبثق من ثقافة الناس ومن ذاكرة الطفل ومن مخيلة شاعر يطيب له أن يفسر البحر على هواه ليكون : الحرب حيناً ، والحبر أحياناً ، وذلك الفضاء الرحب دائماً .. (ص٣٢) وهذا التقليب الصوتي للكلمة لابد أنه يؤسس لعلاقات تراسل وتشاكل قوية غنية فيما بين بحر المحرق ونصها الأهم والأكثر حميمية ، وتقصي علاقات كهذه سيأخذنا بعيداً عن مقاصد هذه القراءة الموجزة ولذا نتوقف .

هناك سؤال مؤجل نختم به هذه القراءة العابرة على فضاءات نص فسيح عميق وهو : من أين جاءت كل هذه الحميمية لنص يحتوي بحنان غامر فضاءات المحرق وسكانها وبحرها ، علماً بأن شروط الحياة التي تحيل إليها الكتابة كانت صعبة حد القسوة في وسط اجتماعي تتلخص فلسفته الاقتصادية في عبارة " قوت لا تموت" (ص١٣٠) ؟ . لابد أن نعود إلى بيت العائلة لأنه هو الذي تبدأ فيه كل تصورات الذات عن ذاتها وعالمها . لقد كان قاسم سعيد الحظ ببيته وأسرته ، لأن العلاقات من حوله كانت بسيطة وسوية وحميمية في الوقت نفسه . ثم إن كونه الولد الوحيد والأصغر في العائلة جعله موضوع اهتمام الجميع ، وبالأخص تلك الجدة التي كانت تخبئ له الحلوى والفواكه الشهية في صندوق أشيائها وأسرارها الذي لاحق لأحد غيرها وغير حفيدها في مد بصره أو يديه إلى ما في داخله .

حينما كان الطفل المحبوب يتجاوز الحاجة إلى الكماليات ، أو يخل بقيم الأمانة والصدق ، كان الأب الحنون يبدي من الصرامة تجاهه بقدر محبته له وحرصه على استقامته في مستقبله . ونظراً لتواضع حياة الأسرة فإن البيت كان يتحول أحياناً إلى ورشة عمل لمساعدة الأب الفقير وهذا ما جعل الابن ما إن يكبر قليلاً حتى يضحي بالتعليم ليشارك في تحمل المسؤولية تجاه أسرة غنية كل الغنى بتعاطفها وقيمها وحميمية علاقاتها .

هذا البيت هو إذاً مجاز العالم الحميمي كله فضاءات وبشراً ، وليس مجاز المدينة وحدها .وصمت الكاتب عن التصريح بهذا المجاز هو امتداد لنفوره من كل تمركز حول الذات وأماكنها المحدودة ، وبالأخص في نص أريد له أن يحتفي بمدينة الذاكرة وأهلها . هكذا ما إن يقترب النص من نهاياته حتى تعلو الشحنة العاطفية الحميمية من جديد ، وكأن الشاعر سيودع مرة ثانية وأخيرة ما ومن ألف وأحب وسيسعفه الشعر دون غيره . فالشعر هو في جوهره خطاب المشاعر العميقة القوية الصادقة بامتياز، لكنه أيضاً ، وفي الوقت نفسه ، خطاب دوزنه الكلمات وهندسة التعبيرات بامتياز . واللغة التي لا تخضع لعمليات صارمة متوازنة كهذه لن تكون لغة شعرية ، ولن تعبر عن فكر شعري ، مثلها مثل الرموز الرياضية التي ترد في معادلات خاطئة أو غير دقيقة فلا تعبر عن أي حقيقة في عالم الذهن أو في عالم الطبيعة .

ما يلفت النظر في هذا المقطع الشعري الختامي أنه يحتفي بالبحر كمن يمجد كائناً كريماً قوياً مهاباً محبوباً ما كان أحد يتوقع فقده ولا يمكن لأحد أن ينساه . أفلا تكون أرض المحرق هناك هي "الأم" والبحر هنا هو " الأب" ؟! . نزعم ذلك ، ومما يزيدنا تعلقاً بهذا التأويل أن الابن . الكاتب كثيراً ما يطل علينا كالسِّيف الذي يفصل ويصل بينهما ، أو كالسَّيف الذي كتب عنه في مطلع المتن السردي الأول :

" مثل سيف ولد في غمده

سيف سرعان ما شرعت زرقة البحر في صقله

لتحيله إلى موضع الندى"

ثم يضيف متسائلاً وموحياً بالإجابة ضمن السؤال نفسه.

"هل يمكنني اقتراح هذا الوصف لعلاقتي بمدينة المحرق التي ولدت وعشت فيها أجمل سنوات التكوين ؟ (ص٩) .

وفي كل الأحوال فلقد نبهنا من قبل ونعود لنؤكد أن كل دلالة ممكنة في نص كهذا لا تنغلق على ذاتها مهما بدت وجيهة . فاللغة الشعرية المتميزة عادة ما تنطوي على فكر شعري عميق محلق لا يمكن اختزاله في معنى واحد أو في دلالة محددة ، وهذا سر فتنتنا بها وهي في أوج وضوحها والتباسها . أما هذه النبرة الشجية التي تخترق النص من البدايات إلى النهايات فسنتخذها عتبة انتقال إلى الفقرة الأخيرة من هذه المقاربة .

من النص إلى الخطاب .

النصوص التي حاورنا في الفقرات السابقة هي بالضرورة عينات من خطاب المثقف المبدع عن ذاته ومدينته ومجتمعه في مرحلة تاريخية محددة . وحينما تقرأ ضمن هذا الإطار المتسع يصبح التركيز على عناصر التشاكل فيما بينها هو الأهم من أجل تحديد أبعادها الدلالية والتداولية العامة . من هذا المنظور لعلنا لاحظنا أن الرؤية التراجيدية العميقة للذات والمجتمع والعالم هي القاسم المشترك الأبرز بين ثلاثة نصوص ، أحدها كتب عن الذات ضمن تقاليد السيرة الذاتية المعهودة ، والآخران كتبا عن مدن الطفولة ، مرة بلغة نثرية معرفية ، ومرة بلغة شعرية في المقام الأول . لماذا هذه الرؤية التراجيدية ؟ .. وكيف نتفهمها ونفسرها لنحاورها بشكل أعمق ؟ .

كل كتابة سيرية خلاقة عن الذات هي محاولة مستحيلة لاستعادة طفولة مفتقدة وأزمنة ضائعة، وأمكنة زائلة ، وإن بقيت تكون كالطلل الشاهد على حقيقة الفقد الفاجع . هذا البعد الانطولوجي العميق يبرر أن تكون الرؤية التراجيدية محايثة لهذا النوع من الكتابة ، بل ربما لكل أثر فني عظيم ، لكنه لا يفسر كل شيء . فهناك وقائع وأحداث اجتماعية وتاريخية عايشها وعاناها هؤلاء الكتَّاب عمقت لديهم هذا الحس التراجيدي وإن عبرت عنه كتاباتهم بصيغ مختلفة.

إ.سعيد عاني منذ طفولته تجربة النفي والاستلاب ، وكلما تقدم به العمر وزادت تجاربه وتبلور وعيه أدرك أن غربته عن اسمه ولغته وأماكن طفولته هي جزء من تغريبة فلسطينية أكثر اتساعاً وفاجعية . ونظراً لوعيه العميق بأن المثقف الخلاق لا يستطيع مقاومة خسارات فادحة كهذه فقد وجه كتاباته في مجملها لما يستطيعه حقاً ، أي لمحاولة تفهم السيرورة التراجيدية وفضح رموزها ومقاومة آثارها كي لا يستسلم لها الإنسان فيفقد كل أمل وتفقد حياته كل معنى .

نصه السيري " خارج المكان" هو إذن امتداد لكتابات سابقة تنحو هذا المنحى لكنها الكتابة الحميمية الوحيدة التي تكشف عن تجذر نزعة المقاومة والرفض لدى الكاتب منذ طفولته .

لقد أبدى في طفولته نفوراً قوياً من التسلط الأسري، العاطفي والجسدي ، الذي مارسه عليه والدان كان أحدهما قوي الشخصية حد العنف والثاني ضعيف الشخصية حد الخضوع ، وكانت مقاومته تعبر عن ذاتها تارة بـ " نزعة الشيطنة " التي طالما وصف بها في البيت والمدرسة ، وتارة أخرى بـ "علل الجسد" التي هي شكل من أشكال المقاومة السلبية الفعالة في مثل هذه المرحلة الهشة من عمر الإنسان كما نعلم .

لم يكن والدان كهذين ليشكلا نموذجاً رمزياً عالياً لطفل ينطوي على طاقات خلاقة مثله . وستتعمق الهوة بين الطرفين لاحقاً لأن الكاتب سيدرك أنهما نماذج فلسطينية شاركت بصيغة ما في ضياع فلسطين ، حينما بدلا هوية العائلة وحورا انتماءاتها قبل نكبة ٤٨ ، وحينما لم يبديا بعد ذلك أي اهتمام يذكر بهذه القضية . النماذج الإيجابية التي تحتفي بها الكتابة تتجسد في عمته "نبيهه" التي كرست كل حياتها لرعاية المهجّرين الفلسطينيين في القاهرة ، والطبيب الفلسطيني " فريد حداد" الذي كان يجسد بفكره وعمله قيماً إنسانية " غيرية" آمن بها وناضل من أجلها إلى أن مات تحت التعذيب في السجن أيام عبد الناصر . إننا هنا أمام أب رمزي وأم رمزية تحتفي بهما الكتابة بعد أن أصبح الكاتب مثقفاً ملتزماً يعي ويثمن مواقف من يكرس حياته لمساندة الآخرين الأكثر حاجة إلى التعاطف والدعم . فالموقف هنا عادة ما يكون استجابة لوعي يقظ ولضمير حي ما إن يمتلكهما الإنسان الفرد ، أياً كان ، حتى تقوى إرادته ويقدم حريته وكرامته على أي مصلحة أنانية مبتذلة ،وهذا تحديداً هو النموذج الذي أعجب به إ. سعيد ودافع عنه واجتهد في تمثله وتمثيله فكراً وعملاً طوال حياته ، وبعد كارثة ٦٧ خصوصاً .

ونحدد التحول الجذري بهذه الحادثة التاريخية الفاجعة لأن والديه قد ساعداه من قبل على تعلم الآداب والثقافات الغربية في أرقى المدارس والجامعات حتى تمثلها كواحد من أبنائها ، لكنهما طالما حاولا تغييب قضية فلسطين عن وعيه ، وطالما حذراه من الانشغال بالسياسة ، بل حتى مـن مجرد الاختلاط بالعرب في المهجر الأمريكي كما لو كانا يحلمان بأن يكون ابنهم أمريكياً . غربياً فحسب !. هكذا جاءت الصدمة العنيفة تلك لتكشف الوهم وتعيده إلى مسار الاتصال بهويته الوطنية والقومية والحضارية الأصلية من دون التنكر لهوياته الإنسانية الأخرى . ومن هذا الموقع الجديد والموقف المتطور أخلاقياً ومعرفياً كتب إ. سعيد كل نصوصه اللاحقة لتبرز شخصيته المتميزة المختلفة كمثقف كوني لامع وكمقاوم عنيد لكل نزعات الهيمنة والاستلاب في الفكر والفن كما في الايديولوجيا التي تخدم السياسة العملية ، وكممثل شجاع بارع للقضية الفلسطينية التي أصبحت محور الارتكاز لحياته وكتاباته.

كلما قرأت "خارج المكان" من منظور الحكاية الفلسطينية التراجيدية وخطاباتها الخلاقة ، والتي هي كلها خطابات مقاومة بالضرورة ، شعرت بأن هذا العنوان تحويل اختزالي لقصيدة محمود درويش الشهيرة " عابرون في كلام عابر". فالمكان الوحيد الذي وجد فيه الكاتب ذاته وعاش فيه أجمل وأعمق تجارب حياته هو فلسطين ، وعليه فإن سرد حكاية الغربة والمنفى من ذلك المنظور التراجيدي هو شكل من أشكال المقاومة لحكايات الهيمنة والاستلاب التي حاول آخرون فرضها على شعب بأكمله وليس على أفراد فحسب . فمنطق القوة والتسلط يعمل منطقياً لصالح الطرف الأقوى ، لكنه هـو ذاته المنطق الذي يولد في الطرف الأضعف إرادة الحياة وتملك أسباب الأمل كي لا يستسلم الكائن فيموت قبل موته .. ودونما نبل أو أمل . فالخسارة الحقيقية كما يقول إ.سعيد هي أن يتقبل الإنسان فكرة الضعف أمام رموز

الظلم والعدوان ، وهذه الفكرة هي التي قاومها وأغرى آخرين بمقاومتها في كل كتاباته ، ولا أدل على قوة إرادة المقاومة الخلاقة هذه من هذا النص الذي كتبه صاحبه وهو مهدد بالموت في أي لحظة .

إذا كان إ. سعيد قد كتب بحرية وجرأة وعمق عن ذاته، وبلغة أجنبية لا شك أنها ساعدته على كل هذا ، فإن عبد الرحمن منيف كتب بحميمية وصدق عن طفولته في عمان الأربعينيات ،ولكن بحرية وجرأة أقل دونما شك . فالكتابة كانت في بداياتها خطاباً معرفياً عن المدينة قدم في المدينة ذاتها ، ثم تحولت لاحقاً إلى نص أدبي . معرفي يريد رد الجميل لمدينة عاش فيها الكاتب أجمل سنوات عمره وطفولته . هكذا كان مقام الخطاب يفرض على الذات الكاتبة مقاومة تلك الرؤية النقدية العميقة الجريئة التي تبرز في كل أعماله الروائية وتميزها فنياً وفكرياً . ونظراً لكون هذه الرؤية أصيلة في وعي الكاتب وكتابته فلابد أن آثارها موجودة قوية فعالة في هذا النص الحميمي وإن في مستوياته الأكثر عمقاً وخفاءً .

فالصمت المطلق عن شخصية الأب هو رفض مطلق للثقافة الأبوية التي عادة ما تكون في مجتمعاتنا ثقافة تسلطية قمعية تجاه الأطفال وتجاه النساء بشكل خاص . والذكر العابر لشخصية الأم هو مؤشر قوي على ضعفها وعلى رفض ابنها لهذا الضعف . هذه الدلالة المزدوجة تبرز في أوج وجاهتها عند مقارنة هذه الشخصية الضعيفة المستلبة بالشخصية القوية لتلك الجدة التي تلعب دور النموذج الرمزي البطولي في النص كله كما لاحظنا . أما حين تحضر الحكاية الفلسطينية المأساوية في النص فإن نبرة المرارة والإدانة تعلو وتتعدد أصواتها لتبلغ ذروتها في حوارات تلك الجدة مع قريبها العراقي الذي شارك في حرب كانت خسارة مؤكدة من قبل ، لأن قراراتها لم تكن في يد أحد من رموز الوعي والمقاومة الوطنية أو القومية حينها . فالنخب السياسية المتنفذة كانت تابعة للقوى الاستعمارية من جهة ، وكانت من جهة أخرى منشغلة ببناء دويلاتها وإماراتها بدعم من هذه القوى ذاتها من جهة أخرى كما تلمح إليه الكتابة في غير موضع . وهي تختار أسلوب التلميح لأن هذه الوضعيات التراجيدية أصبحت معروفة جيداً للكاتب ولقرائه اليوم ، ثم لأن التصريح بها يعني البحث فيها بعمق وصدق وهذا ما لن تتقبله السلطة السائدة في مدينة الواقع الراهن التي كتب عنها ولها بمعنى ما . فمنطق القمع الذي تتبناه كل سلطات " شرق المتوسط" لا تقمع الكتابة الواقعية أو المتخيلة بعنف إلا حينما تحدد وتخصص . هذا ما كان يعيه الكاتب وظل يراعيه في كل كتاباته لأنه لم يختر ويقرر الهجرة والحياة والكتابة في المنفى ، وبلغة المنفى ربما ، بقدر ما بقي يعمل ويناضل داخل أوطان متعددة أملاً في حياة أفضل. وعندما حاصرته المخاطر والخسارات أتجه إلى الفعل الخلاق الوحيد الذي يمتلك أدواته ويتحكم في أشكاله ومساراته ، وهو الكتابة الروائية تحديداً . وإذا كان الكاتب قد نال جائزة الرواية العربية في أولى الملتقيات المخصصة لها فما ذلك إلا دليل على أهمية ما أنجز ، وعلى أن انجازه ذاته قد حوله إلى رمز للإنسان الخلاق الذي توزعت حياته بين المنافي ، ولكنه لم يستسلم لإغراءات الراحة والمصلحة الشخصية ولا للمخاطر والتهديدات التي ذهب ضحيتها آلاف المبدعين والمثقفين من قبل ومن بعد .

من جهته اختار قاسم حداد أن يواجه خطابات التسلط والقمع بخطاب الإبداع والحب الذي يحسنه ويليق به أكثر من غيره .فمغامرات الشباب علمته أن العمل السياسي المباشر محفوف بالمخاطر من داخله ومن خارجه ، وأنه قد يقتل فيه روح الإبداع إن لم يقتله قبل أي إبداع ! . هكذا تحولت هذه المغامرات التراجيدية البطولية إلى تجربة خلاقة في المستويين الإبداعي والفكري لأنها هي التي وجهت طاقات الذات المبدعة إلى الاحتفاء الجمالي بكل ما يرمز للإنسانية في اللغة والحياة وعلى رأسها وفي قلبها رموز الحب بكل تأكيد . كتابته عن "المحرق" هي كتابة عاشقة للفضاءات والبشر ، وكتابة كهذه لابد أن تعلم آخرين كثر سمو الحب حينما يتجه إلى الآخر والعالم . فالحب هنا ليس مجرد علاقة عاطفية بين شخصين ، لأنه فكرة تتسع لعلاقات كثيرة وتنفتح على معان لا تحد ولا تحدد مثلها مثل فكرة "الجمال"، أو فكرة الحياة ذاتها .

إنه مما يلفت النظر ويثير الإعجاب ويستحق المزيد من التأمل والبحث في كتابات قاسم ،وكلها شعرية كما قلنا من قبل ، هو هذا التوازن العجيب بين جماليات التعبير اللغوي المبتكر وعمق الفكر المعرفي ذي التوجه الإنساني الدنيوي الواقعي في المقام الأول . من هذا المنظور ، وقد تقصيناه بعض التقصي في دراسات سابقة ، ما إن نعود إلى "ورشة الأمل" حتى نجد مجاز الذات وكتابتها الأهم يتمثل في ذلك " السيف" الذي تركناه في نهاية فقرة سابقة . فالسيف حينما يصنعه حداد ماهر من معدن أصيل يصبح أداة حرب ورمز فروسية وهو شيء جميل إذ يوضع في مكانه مغمداً أو مصلتاً . الفرد " سيف ولد في غمده" ، وحينما يستل الشاعر ذاته المبدعة من ذاته المعتادة يكون كمن يمتشق سيفه الخاص ، ويضعه في "موضع الندى" لا في غيره ، أي أنه يتحول إلى قلم للكتابة الكريمة الخلاقة أولاً وبعد كل شيء . يحضر السيف بهذا المعني الشعري الغني، لأن الشعر في جوهره حد قاطع بين الجميل والقبيح في اللغة التي هي مختبر الحياة وبيت الكينونة ومستودع كل الأفكار والقيم . هكذا فبقدر ما تحتفي الكتابة الشعرية هنا باللغة والحياة الإنسانية البسيطة الحميمية الجميلة بقدر ما تقاوم القبح وتفضح الشر وتدين رموزه . ذات يوم تجرأ الطفل على أسرار صندوق الجدة ودهش باكتشاف آثار بديعة لكائن جميل سيدرك تالياً أنه ذهب ضحية التسلط والظلم وهو في ذروة انتظاره لفرحة العمر !. هذه الحادثة العائلية الفاجعة هي في اعتقادنا النواة الصلبة لذلك الشجن الذي تنطوي عليه الكتابة حيناً وتشهره حيناً آخر كالطاقة التي تولد الإبداع وتوجهه ضد كل ما ومن ينتهك في الإنسان معاني إنسانيته . لا شك أن في حياة الشاعر الخاصة والعامة أسباب كثيرة تبرر رؤيته التراجيدية النضالية هذه ، لكنها لا تنقض مما ذهبنا إليه بقدر ما تعززه وتعمقه . فالحدث التراجيدي الذي يقع في الوسط العائلي لا يقارن بغيره وإن اتسع ليصبح مجازاً لكل تراجيدياً العالم ، والكتابة السيرية عادة ما تتمركز حول حدث من هذا القبيل كما تصرح به أو تلمح إليه كل هذه النصوص الخلاقة الفعالة كما لاحظنا .

خاتمـــة مفتوحـــة :

حينما نقرأ هذه النصوص كإنجازات فردية متفردة أو كعينات من خطاب أعم وأشمل سنصل إلى ثلاث ملاحظات لعلها تختزل مجمل ما ورد في الفقرات السابقة بقدر ما تفتحها على قراءات حوارية أخرى .

الملاحظة الأولى أن كتّاب هذه النصوص أصبح لكل منهم اليوم شخصية رمزية قوية الحضور والأثر في الثقافة العربية كما في ثقافات إنسانية أخرى. وهذه المكانة العالية قد تحققت بفضل إنجازات خلاقة تخص كلاً منهم، لكن المؤكد أن القيم والمبادئ والمثل التي آمنوا بها ودافعوا عنها في كتاباتهم وحيواتهم لعبت الدور الأهم في الإعلاء من قيمة الشخص والنص داخل مجتمعاتهم وخارجها.

الملاحظة الثانية أن هذه القيم والمبادئ والمثل تؤول في مجملها إلى مقولات جمالية ومعرفية وفكرية ذات بعد إنساني عام كمقولات حق الإنسان فرداً وجمعاً في الحرية والكرامة والعدالة كيما يحقق معاني إنسانيته في الحياة لا قبلها ولا بعدها. وإذا كانت مواقف المثقفين والمبدعين تتحدد أكثر ما تتحدد في ضوء مقولات كهذه فإن هؤلاء الكتّاب تم الاعتراف بهم وتثمين إنجازاتهم لجدية وصدقية تمثلهم وتمثيلهم لهذه القيم في أوسع وأعمق مدلولاتها.. وبغض النظر عن مدى قدرة الإنسان الفرد على تحقيقها في حياته أو في مجتمعه وعالمه.

الملاحظة الثالثة والأخيرة أن تعلقهم، وسواهم، بقيم كهذه هو الذي أضفى على ذواتهم، كما تشخصها كتاباتهم، سمات تلك الشخصيات التراجيدية النبيلة التي تثير إعجابنا وتنال ثقتنا ومحبتنا حتى وهي في ذروة المعاناة، لأننا نشعر أن خيباتها وخساراتها هي خيباتنا وخساراتنا ذاتها. هذه إذن هي وظيفة كل إنجاز خلاق في الفكر أو الفن، لأنه يظل أثراً حياً بعد غياب صاحبه، ما إن نقرأ فيه ملامح الذات ومدنها وقراها حتى ندرك أن جمالاً وأملاً ما يشعان في دواخلنا يغرياننا بالمزيد من القيم الجميلة الجليلة التي تشع في الأثر ذاته كم كان بصيراً بورخيس الأعمى وهو يحاور زهير ابن أبي سلمى حول فكرة الموت الأعمى ليصل في النهاية إلى أن الأثر الجمالي هو وحده الذي يقاوم الموت! فالزمن الذي يتخطف الأرواح ويفتك بالمنازل والديار هو ذاته الذي يعتق ويخلد ويجدد أثراً كهذا.. ولهذا كم يطيب لنا أن نتوهم ونصدق أنه أثرنا المشترك وإرثنا الأجمل المشترك.

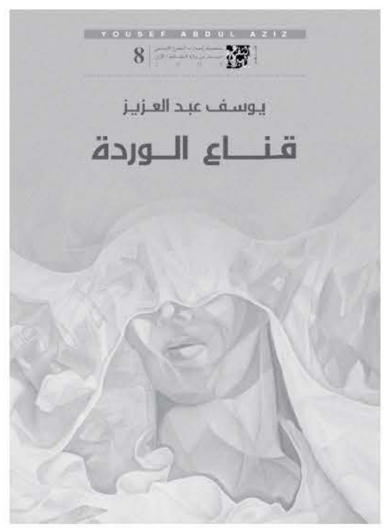
المصادر والمراجع:

١ - إدوار سعيد: - خارج المكان، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٠م. (ترجمة فواز طرابلسي)
- القلم والسيف: حوار، دافيدبارسيمان، دار كنعان، دمشق، ١٩٩٨م (ترجمة توفيق الأسدي).
٢ - عبد الرحمن منيف: - سيرة مدينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م.
٣ - قاسم حداد: ج - ورشة الأمل. سيرة شخصية لمدينة المحرق. مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث. المحرق، ٢٠٠٤م.
- ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس، الكويت، ١٩٩٧م.

حصادُ الخمسين
ثُنائيّات على بوّابة العُبور

يوسف عبد العزيز في "قِناع الوردة"

د. خالد عبد الرؤوف الجبر



تعريفٌ بالدّيوان

يُعدّ هذا الدّيوان المجموعةَ الشّعريّة السّادسةَ للشّاعر يوسف عبد العزيز، وهو يحمل عنوان (قِناع الوردة)، وقد صدر عن وزارة الثقافة الأردنيّة ضمن سلسلة إصداراتِها لمشاريع التفرّغ الإبداعيّة سنة ٢٠٠٨. والنّاظر في عناوين مجموعاته الشّعريّة المتقدّمة: الخروج من مدينة الرّماد؛ حيفا تطيرُ إلى الشّقيف؛ نشيد الحجر؛ وطن في المخيّم؛ دفاتر الغيم، يجدُها متساوقةً مع مسار القضيّة الفلسطينيّة بصورة عامّة، وانتشار أبناء فلسطين في المنافي والشّتات. غير أنّ عنوانَ المجموعة الأخيرة (قِناع الوردة)، والمجموعة الخامسة (دفاتر الغيم)، والمجموعة السّابعة التي لم تصدُر بعدُ (؟) وهي (ذِئبُ الأربعين)، تُباينُ في نسَق العَنْوَنَة المجموعات الأربع الأولى. هكذا، يمكنُ تصنيفُ المجموعات السّبْع في ثلاثِ فئاتٍ هي:

- نَسَق الخُروج والفقد، بما يمثّل الخروج والشّتات والأمل في العودة ووقعًا تحتَ تأثير الفردوس المفقود والرّغبة في العودة إليه بالفعل النضاليّ، ويشمل هذا النّسق ثلاثة أعمال هي:

أ. الخروج من مدينة الرّماد، بما يجسّد النّكسة سنة ١٩٦٧، صدرَ سنةَ ١٩٨٠.

ب. حيفا تطيرُ إلى الشّقيف، بما يجسِّدُ المقاومة الفلسطينيّة في لبنان سنة ١٩٨٢، صدر سنةَ ١٩٨٣.

ت. نشيد الحجر، بما يجسِّدُ تبشيرًا بالانتفاضة الفلسطينيّة التي اتّقدت سنة ١٩٨٧، وقد صدر سنةَ ١٩٨٤.

أكاديمي وناقد من الأردن.

- نقطةُ تَداعي الأمل، بما يمثّل الرّضى القهريّ بالمخيّم بديلاً عن الوطن الذي تشرّد في المنافي، وتناهشت لحمَه الضّباع والذّئاب، وتوزّع دَمُه على القبائل؛ وبعدَ أن تورّط المناضلون في ضَياع وشتات يؤكّدان ضياعًا وشتاتًا سابقين بالسّعي إلى السّلام أملاً في استعادة شيء من الوطن، ويستثيرا تساؤلاً فاجعًا عن استعادة الأوطان الفلسطينيّة التي خلقتها المخيّماتُ مُعادلات موضوعيّة تعويضيّةً عن الوطن السّليب؛ فأصبح الفلسطينيّ يستحضرُه بالعناوين والأسماء والحَواري والعادات والتقاليد في المخيّم. وتجسّدُ مجموعتُه الرابعة (وطنٌ في المخيّم) هذا النّسق المنقطع، ولذلك أطلقتُ عليه نقطة التّداعي؛ لأنّه يحقّق شروطَ بذرة التحوّلات نحو الذّاتيّة والتّداعيات اللاحقة التي تظهرُ في شعره في النّسق اللاحق؛ وقد صدر ديوانُه سنة ١٩٨٨.

- نسقُ الذّات المخبَّأة، بما يمثّل تداعيات ما تقدّم في الذّات الشّاعرة التي اضطُرّت تحتَ وطأة فقدانِ الأمل بالرّضى المقموع القهريّ بالرّاهن المأساة، والاحتفاظ بذاكرةٍ لا يجفّفها حريقُ الواقع، ولا يرضيها أيّ معادل موضوعيّ عن مساحات الخُضْرة الممتدّة عميقًا، والينوع المكتنَز فيها. إنّ اليباسَ الظّاهريّ لا يمكنُ أن يمتدّ إلى الذّات الشّاعرة، ولهذا تظلّ محتفظةً بقدْرٍ من الماء في الذّاكرة، ولعلّها تدأبُ على نَزْعه من بئرِها العميقة التي لا تطُولُها يدُ الدّهر، ولا تستنزفُها المنافي؛ هكذا نجدُ عناوين مجموعاته الثلاث الأخيرة:

أ. دفاتر الغيم، التي تُخفي فكرة التّواصُل غير المنتهي بين الأرض والسّماء؛ أي بين الواقع والحُلم، بين العيش في المنافي والحياة في الوطن، صحيح أنّ الذّات قد تُخلّقُ الوطنَ في المخيَّم لتعيشَ معهُ، أو به، حينًا من الدّهر ما دامت غير قادرة على الحياة فيه، لكنّها تظلّ طمّاحةً إلى غَرس بذرة الأمل في ترابه لتحيا هناك؛ وقد صدر ديوانُه سنة ١٩٨٩.

ب. قناع الوردة، التي تتخفّى وراءَ حُطام السّنين؛ فالقناعُ هنا ليسَ يُقصدُ به ثنائيّةٌ ضدّيّة دالّة على أنّ الخارجَ الظّاهرَ نقيضٌ كلّيّ للدّاخل الباطن؛ إنّما يُستَحضرُ الخارجُ الظّاهر للحفاظ على الدّاخل الباطن. إنّ القناعَ هُنا هو الذي تفسّره عبارةُ يوسف عبد العزيز في الإهداء حينما قال: "إليها الطّالعةُ من كتاب الحقولِ في إهابِ الوردة"؛ فكلمةُ (إهاب) تفسيرٌ جماليٌّ ذاتيٌّ للقناع، وليست بديلاً لُغويًّا مُرادفًا، بل هي احترازٌ وتحوُّطٌ غيرُ واعيينِ (٤) من أن يفسِّر القارئُ القناعَ تفسيرًا ثُنائيًّا سلبيًّا. إذا كانَ القناعُ دالاً على إخفاء ما تحتَه، وعلى تبايُن ما بين الظّاهر والباطن، فإنّ الإهابَ يُعلنُ صارخًا التصاقاً حميمًا بينَ الظّاهر والباطن، فالإهابُ هو تماما الهيولى التي تظهرُ الرّوح بها، والوردةُ لا إهابَ لها إلاّ الوَرديَّة. من هنا تُضحي الذّاتُ الشّاعرةُ عارفةً تمامًا بأنّ يدَ الدّهر والسّنين لا يمكنُ أن تطولَ ما في داخلها، وأنّ قشرَتها لا بدّ منها ليبقى اللبُّ حيًّا قائمًا مهما يكُن كامنًا متخفّيًا.

ت. ذئبُ الأربعين، وهذه المجموعةُ مؤرِّقةٌ للباحث هنا، فهو لم يقفْ على ما فيها ليكونَ قادرًا على الاستدلال، وعلى وضعِها في هذا السّياق، ولعلّي أظنّ الشّاعر قد حدّدها بهذا العنوان منذ زمن، لكنّه لم ينشُرها إلى الآن لأسباب كثيرة أحدسُ بأنّ أهمّها اكتظاظُها بذاتيّة خاصّة قادت إليها التحوّلات التي بدأت منذ مجموعته (وطن في المخيّم)، وتورُّع الذّات الشّاعرة عن الانكشاف أمام قرّائها، أو أمام نفسها في مرآة ذاتها الصّافية؛ أي إنّ تأخير نشرها إلى الآن يجسّدُ صراعًا ومقاومةً ذاتيّةً فرضتهُما الذّاتُ الشّاعرةُ على نفسها أمام وطأة الدّهشةِ بالتحوُّل، وقسوةِ

ألم المخاض العسير، وربقة الانتظار المُمضّ للحال التي يُمكنُ أن تُوَلِّدَ عليها. أقول هذا وأنا أجدُ في (قناع الوردة) إشارات فاجعةً للخمسين التي قضتّها الذّاتُ الشّاعرةُ في العيش بعيدًا عن الفردوس المفقود. وعنوانُ (ذئب الأربعين) يحملُ دلالتين اثنتين كلتاهُما نقيضةُ الأُخرى، فالذّئبُ (الذّاتُ الشّاعرةُ) في الأربعين قد تنهشُ خارجَها التذاذاً بما قد يوفّره العيشُ في محاولةٍ للخُروج من دائرةِ الألم المغلقة عمَلاً بحكمة سيدوري التي أشارت بها على جلجامش في الملحمة؛ وقد تنهشُ ذاتَها داخلها كلّما ولغَتْ في خارجها نَدَمًا واستحياءً وارتباكًا. إنّ "ذئبَ الأربعين" حالةٌ مُعادلةٌ للخمر التي يتعاطاها بعضُهم لنسيانِ آلامه، فإذا بها تفيضُ عليه بآمالِه الموءودة، لِتُعيدَه من جديدٍ إلى الصَّحوِ القاتل!

بناء الدّيوان

بنى الشّاعر يوسف عبد العزيز هذه المجموعة على ثمانية مقاطع شعريّة رئيسيّة، كانَ بعضُها في قصيدة واحدة طويلة نوعًا ما، مثل المقطع الرّئيسيّ الثاني (قيامةُ سدُوم)، والثّالث (فرسٌ من الورد)، والثّامن الأخير (كاهنة المعبد). وضمّ بعض هذه المقاطِع مجموعةً من النّصوص الشّعريّة، كانَت في بعضِ المقاطع متناسقةً مع عنوان المقطع الرئيسيّ في عناوينه الدّاخليّة، مثل المقطع الرئيسيّ الرّابع (قصيدة الخراب) التي احتوت نصوصًا قصيرةً حمل كلّها عنوان (خراب) وأرقاما دالّة على التّرتيب (١، ٢، ٣، ٤، ٥)، وبعضُها كانَ مفكّكًا لا جامع بينَه إلاّ أحدُ أمرين: إمّا الذّات القارئةُ للنّصوص بعدَ أن كتبت، فوجدَتْ نصوصًا متناثرةً لا يجمعُ بينها نَسَقٌ شعريّ، فلمّت شتاتَ تلكَ النّصوص كما في المقطع الرئيسيّ (قصائد) الذي جمع العناوين الفرعيّة الآتية: (تدريبات؛ إسطبل الحروب؛ نساء مقضومات؛ ذئاب؛ الشّاعر)، وإمّا تقاربُ تلكَ النّصوص الفرعيّة في الشّعريَّة بما فرضَ على الشّاعر أن يقرنَ بعضَها إلى بعضٍ في مقطع واحد، مثل المقطعين الرّئيسيّين السّادس والسّابع، وهما على التّرتيب: (وحيدةٌ وعشّاقُها كثيرون) الذي انضوت تحتهُ النّصوص (السّيف؛ بورتريه؛ المرأة القمريّة؛ امرأة تسبّب الهستيريا؛ الغُراب)، و(معلّقات قصيرة) الذي اندرجت تحته النّصوص (اليرغول؛ ندامى؛ مذَوّدُ الموت؛ امرأة١؛ امرأة٢)... وظاهرٌ تمامًا أنّ ثمّة اختلالاً في التّرتيب إذا ما نُظر إلى المضمون، فقصيدتا (امرأة١، امرأة٢) كان ينبغي أن تُلْحَقا بالمقطع الرئيسيّ المتقدّم، لكنّهما متّفقتان شعريًّا مع المقطع النّصّيّ (معلّقات قصيرة)، وهذا يدلّنا على أنّ الذّات الشّاعرة القارئة كانت تُعالجُ التّرتيبَ وفق منهجٍ شِعريّ أحيانا لا مضمونيّ حَسْبُ.

غير أنّ المقاطع النصّيّة الرئيسيّة كلّها كانت أصداءً تفصيليّة جماليَّةً للمقطع الرئيسيّ الأوّل من المجموعة الشّعريّة، وهو الذي حمل عنوانَ (على كتِفِ القُدّس)، وهو أكثرُ المقاطعِ اكتظاظا بالدّلالة المدهشة على ثنائيّة الذّات الشّاعرة غير المتناقضة بين الدّاخل والخارج، أو بين الظّاهر والباطن، وهي الثّنائيّة التي تجلّت في عنوان المجموعة الشّعريّة كلّها (قناع الوردة – إهابُها). وأظنّ أنّ هذا المقطعَ هو المقطعَ الأساسَ في المجموعة كلّها، وأنّه يجسّد تجربةً حقيقيّة حَيِيَتْها الذّاتُ الشّاعرةُ بزيارة حقيقيّة إلى الفردوس المفقود بعدَ عقودٍ طويلة من عيشها في المنافي والشّتات؛ وفي هذا المقطع من النّصوص (الزّيارة؛ المشهد السكّريّ؛ نقطة هاربة)، واحتلّ الحيّز الأكبر تقريبا من المجموعة كلّها، فاحتملتهُ الصّفحات (٩–٣٠).

ولعلّ القارئَ يفيدُ شيئًا آخر من ترتيب هذه المقاطع الرّئيسيّة في المجموعة بهذه الطريقة، وهي: على كتف القدس؛ قيامةُ سدُوم؛ فرس من الورد؛ قصيدة الخراب؛ قصائد؛ وحيدةٌ وعشّاقها كثيرون؛ معلّقات قصيرة؛ كاهنةُ المعبد؛ ليجدَ أنّ ترتيبَ العناوين التي حملتها المقاطع النصّيّة الرئيسيّة هنا قريب جدًا في نسَقه من أنساقِ عناوين مجموعات يوسف عبد العزيز الشّعريّة الثمانية، بل يجدُ تطابُقا عجيبًا بينها في العدد تقريبا والفكرة الشّعريّة والوجدانيّة التي انبنت عليها؛ ذلك لأنّ أوّل ثلاثة مقاطع تتوافق مع عناوين المجموعات الشّعريّة الثلاث الأولى (المباشرة في الارتباط بفلسطين التي احْتُلَّت والمقاومة والأمل)، وقصيدةُ الخراب تمثّل النّسق المقطوع والرّضى المقهور بالعيش في الوطن المخيّم بعدَ فقد الوطنِ الفردوس، وتتبعُها (قصائد) المتناثرة التي تمثّل شتاتَ الفكر في غمرة مخاض التحوّلات، ثمّ المقاطع الثلاثة الأخيرة تجسيدٌ مُطابقٌ تقريبا لعناوين النّسق الأخير في مجموعات يوسف عبد العزيز الشّعريّة (نسق الذّات المخبَّأة)، بما فيها من تحقيق التحوّل نحو الذّاتيّة المقهورة! لستُ أجزمُ بأنّ الذّات الشّاعرة كانت واعيةً تمامًا بهذا التّرتيب، أو أنّهُ صدر بدون وعي منها؛ غير أنّ النّاقد لا يلتزمُ كثيرًا بمثل هذا الوعي إلاّ إذا كان محقّقًا قائمًا بالفعل، وبما يُعينُه أحيانًا على تبيُّنِ غَوامضَ أو مستَغلقاتٍ في النّصوص!

بنيةُ الدّيوان:

لعلّي أعالجُ هذه المجموعة في إطار البنيويّة التّكوينيّة التي لا تفصل فصلاً جراحيًّا بين الذّات والموضوع؛ أي إنّ المنهجَ هنا لا يفصلُ بينَ النّصّ ومتعلّقاته الخارجيّة، إنّما يوظّفها في إطار التّحليل ولا يُحيلُ عليها.

يمكنُ الاستدلالُ على البنية التي تنتظمُ هذه المجموعة الشّعريّة بعدَ قراءتها قراءةً واعيّة، طِباقيَّةً تقرنُ نصوصَها ومقاطعَها النصيّةَ بعضَها إلى بعض، وتحاولُ أن تتبيَّن البذرةَ الحيّة في هذه النّصوص والمقاطع. ولعلّ هذه البنيةَ تتراءى للقارئ في كثير من مقاطع المجموعة، وهي تتمحورُ على ثنائيّة قِوامُها الذّاتُ الرّعويّةُ البيضاءُ المستكنَّة وما طرأ عليها من تحوّلات في ظاهرها؛ أي إنّها ثنائيّةُ الظّاهر والباطن في الذّات الشّاعرة، وهي ثنائيّة ليست ضدِّيّة، إنّما يتّصلُ الباطنُ بالظّاهر فيها اتّصالاً عميقًا عُضويًا، بمعنى أنّ كلاًّ منهما يُحيلُ على الآخر، أو هو تجلٍّ له في الغاية العميقة مهما يكُنْ بينهما من تضادٍّ في الظّاهر. يكشفُ عن هذه البنية مجموعةٌ من النّصوص في الدّيوان (قناع الوردة)، ولعلّ العنوان وحدَه دالٌّ على هذه الثّنائيّة غير الضدِّيّة لا سيّما بعدَ أن يقرنَها القارئُ بالإهداء: "إليها الطّالعةُ من كِتابِ الحُقول في إهابِ الوردة"، وقد تقدّم الحديثُ عن هذا في أوّل الورقة. وتُكثّف الذّات الشّاعرةُ هذه الثّنائيّة في نصِّها (الشّاعر) من المقطع النصّيّ الخامس (قصائد) بقوله(١):

متورِّطًا بالموتَ

ينأى

ويترُكُ زهرةً

في قاعِ هذا

الصَّمْتْ

فالنصّ المتقدّم على قِصَرِه مُكثَّفٌ تَماما، فثمَّةَ زهرةٌ في قاع الصّمت، وهو متورِّطٌ بالموت، وهذا الموتُ هو الذي جعلَ الصّمتَ ملاذًا لشدّته وهَوْله وعبثيَّته، ولعلّه الموتُ الذي لم

يترُك في جسدِ الفلسطينيِّ موضعَ شبرٍ إلاّ تركَ فيه علامةً تدلّ على زيارته الفاجعة دائمًا؛ لكنّ الزّهرةَ تظلّ كامنةً في القاعِ لا يُصيبُها شيءٌ من سوداويّة الموت، ولا من تواطؤ الصّمت. كما تظهرُ هذه البنيةُ في نصّه (خراب ١) من المقطع النصّيّ الرّابع (قصيدة الخراب) بقوله(٢):

يشبهُ طَلَلاً جاءَ

من أقصى الصّحراءِ

يشبهُ شمسًا دائخةً

بجُفونٍ منتفِخَةٍ

يشبهُ جبَلاً تتساقطُ

منهُ حِجارتُهُ

يشبهُ ذِئبًا يتمشّى في الشّارعِ

مكسورَ الخاطِرْ

مَنْ خرَّبَ قلبَ الشّاعرْ!

من خرَّبَ قلبَ الشّاعرْ!!

في المقطع المتقدّم وصفٌ للظّاهر؛ إنّها الذّاتُ الشّاعرةُ التي بدت بعدَ سنينَ من التشظّي في المنافي والشّتات، حملت صفات وملامحَ تدلُّ على خارجها الذي تغضَّن واكفهرَّ ففقدَ كثيرًا من طُفولته ونُعومة أظفاره، هكذا صارت الذّاتُ طللاً من أقصى الصّحراء، ولوّحتها الشّمس الدّائخة فبرزت جفونها المنتفخة، وهدَّتها عواصفُ المنافي وشقاءُ الشّتاتِ والفقد فحالت كالجبلِ الذي فقدَ كثيرًا من أركانه، وعصفت به قسوةُ التّرحال والفقد وانسدّت أمامها سبُل العيش فحالَ كالذّئب الذي انكسرَ خاطرُه؛ لكنّ المقطع أيضًا يحمل صفات وملامحَ أخرى دالّةً على الذّات الشّاعرة في داخلها؛ الذّات التي انقصمَ ظهرُها بفعلِ التّخريب الممنهَج للقلبِ الطّريِّ الغضّ. إنّ هذا المقطعَ دالٌّ على انعكاسِ الخرابِ الدّاخليِّ في الذّات (الباطن) على الخارجيّ (الظّاهر) فأصبحَ يتداعى للسّقوطِ القاتل. أمّا النّصّ الأوّل (الشّاعر)، فهو دالٌّ على أثرِ الخارج في الدّاخل؛ لقد تولّد الباطنُ في (الذّات) هناكَ بفعلِ قهرِ الظّاهر (الموضوع). ويمكنُ النّظر بالطريقة نفسها إلى قوله من المقطع النصّيّ الثاني (قيامة سدُوم)، بقوله(٣):

لم يعُدْ لي غيرُ قلبٍ خَربٍ

ترتَعُ في أنقاضهِ الضَّبُعُ

وشِبْرٍ من تُرابٍ

فيه أجترُّ الغضَبْ

لم يعُدْ لي غيرُ هذي العتمةِ

السّوداء

في الرّأسِ

وهذا الدّمُ مسفُوحًا

على ناصيةِ الشّرقِ

أشاحَ العالَمُ الغافلُ عن قتْلايَ

حينَ انفتحَ الأُخْدُودُ

وامتدَّ اللهبْ

بل لعلّ المقطع المتقدّم المقبوسَ من قصيدته

(قيامةُ سدُوم) دالٌّ بصورةٍ واضحةٍ على العلّة الكامنة وراء تلكَ الثّنائيّة القائمة بين داخلِ الذّات (باطنها) وخارجها (ظاهرها). إنّ خرابَ القلب نتيجةٌ مباشرةٌ لفقدان الفردوس الذي لم يبق منهُ إلاّ شبرٌ واحدٌ، ثمَّة عتمةٌ حالكةٌ في الرّأسِ وفقدانٌ للأمل بسبب الدّم المسفوحِ وإشاحة العالَم عن فلسطينَ التي يُذبحُ أبناؤُها في الأُخدود ويُحرقون باللهيب، فلا أحدَ يلتفتُ أو يبدي اكتراثًا لما يحدُث، وهي إشارةٌ تناصيَّة ذكيّة إلى ما حدثَ لبعضِ نصارى نجران ذاتَ حينٍ من الدّهر حينَما حُفر لهم أخدودٌ وأُوقدت عليهم فيه نارٌ عظيمة. إنّه تذكيرٌ لهذا العالَم الغربيّ المسيحيّ الذي يُشيحُ عن مأساة الفلسطينيّ بوجهه مُبيحًا لليهوديّ أن يفعل ما يُريد، كما فعلوا بالنّصارى ذاتَ يوم في نجران؛ وتبدو هذه العلّة أظهر من هذا في نصّه (ذئاب) من المقطع النصيّ الخامس (قصائد)؛ حيثُ يرسُم الشّاعرُ ما أصابَ الذّات الشّاعرةَ من فقدٍ بعدَ مجيءِ العابرينَ ليقيمُوا لهم وطَنًا من جُلودِ الفلسطينيّين وجماجمهم وعظامِهم وشَعرِ رؤوسهم، وهكذا صبّوا سوادَهُم على شِعرِه وعلى جسدِه، بقوله(٤):

عكَّروا الليلَ حينَ عَوَوْا

على بابِي

كقطيعِ ذِئابِ

كانَ قلبي على حافّةِ البوحِ

يلهَجُ بالشِّعْرِ

كُنتُ أؤلّفُ نارًا وأُطعمُهَا

أجملَ الذّكرياتِ

سماءً

وأُطْلقُها في الممرِّ القصيرِ

ربيعًا خَجُولاً

وأدفنُهُ

في كِتابِي

كُنتُ أهذِي

أُحلّقُ

أقفزُ مُنتَشيًا

حينَ جاءوا

وقدْ دلَقُوا كُلَّ هذا السّوادِ

على ورَقِي وثِيابِي

كانت الذّاتُ الشّاعرةُ ترى الحياةَ من منظورٍ آخرَ قبلَ مجيئهم وعُوائهم وتعكيرهم ليلَها الجميل؛ شتاءً تُوقدُ بالشِّعرِ نارَها ويُجالسُها، وتبني بالشِّعر سماءً رَحبةً، وتُنبتُ بالشِّعر ربيعًا حافلاً بالورد تلملمُهُ وتودعُه بين صفحاتِ كِتابها... كانَ الشّاعرُ يَحيا مُحلّقًا يصفِّرُ ويدندنُ ويُغنّي ويتقافزُ منتشيًا ويتراقصُ كالفراشة، حتّى فقدَ كلّ هذا دفعةً واحدةً؛ فجأةً بدونِ مقدّمات وجدَت الذّات الشّاعرةُ نفسَها تعيش فَقْدًا لكلّ شيء حتّى نفسِها. لقد كانت في بواكيرها متفتّحةً، ترى الشِّعر والشّاعر والحياةَ منفتحةً أفاقُها، ثمّ اضطُرَّت إلى التغيُّر تحتَ وطأة سَواد السِّياط، فصارَ الشِّعرُ والشّاعرُ مختلفين بعدَ أن أضحت الحياةُ عَيشًا. لكنّها حافظت عميقًا على وردة كانت اختزنتْها ذاتَ

حينٍ من الرّبيع وأودَعتّها في ثنايا الكتاب. وهذه الوردةُ هي نفسُها ما يظهرُ في قولِه من قصيدة (نقطة هاربة) من المقطع النصّيّ الأوّل (على كتفِ القدس) (٥):

الهواءُ المُغنّي

يفُكُّ جَدائلَهُ في الحُقولِ

ويُسنِدُ رأسَهُ

على حجَرٍ ويُصفِّرُ

ولعلّي أختمُ هذا الجزءَ من الدّراسة بهذه الاقتباساتِ من قصيدته (الزّيارة) الورادة في أوّل مقاطع المجموعة النصيّة (على كتف القدس)، والاقتباساتُ الأربعةُ الأولى دالةٌ بصورة مباشرة على الطّرف الأوّل من ثنائيّة (الظّاهر؛ الخارج) / (الباطن؛ الدّاخل) في الذّات الشّاعرة، والأُخرى دالّةٌ على الطّرف الثّاني منها؛ يقول في أوّلها(٦):

كنتُ أبدُو كفزّاعةٍ ضرَبَتْها الزّوابعُ

عيناايَ جاحِظَتانِ

ورأسي يُغطّيهِ شَوكٌ كثيفٌ

ولا شيءَ فيَّ يدلُّ عَلَيَّ

وأمّا القبسُ الثّاني، فهو قوله(٧):

حينَ أفقتُ وجدتُ جَحيمي

أمامي

وما كانَ في سلّتي

غيرُ قِشرِ الرُّؤى

وحُطامِ القصائدْ

وأمّا الثالث، ففيه(٨):

تعبانُ يَمّا!!!!!

وعطْشانُ عطْشانُ عطْشانُ

ها إنّني في شِعابِ الجَحيمِ أدُورُ

وريحُ السَّمُومِ تَحُتُّ عِظامِي

ويقول في آخر الأربعة الأولى منها(٩):

من مَكْمَني بعدَ خمسينَ عامًا

أراني وقدْ صِرْتُ بيتًا عتيقًا

ببُومٍ على غُرّتي

وبابٍ سَميكٍ خشَبْ

وأمّا الاقتباسُ الدّالُّ على الطّرفِ الثّاني من ثنائيّة الذّات (الدّاخل؛ الباطن)، ولعلّي أكتفي به بالنّظر إلى دلالته المجرّدة على ذلك، فهو جليّ في قوله(١٠):

أُبصرُ من مكمَنِي بعدَ خمسينَ عامًا

صبيًّا نحيلاً

بعَينَينِ حالِمَتَينِ

وقُنْزُعَةٍ من ذَهَبْ

وهْوَ يلمَعُ وقتَ الغُروبِ

ويَدْلُفُ مع أُختِه الشّاةِ للبَيتِ ...

لقد تغيّرت الذّات الشّاعرةُ منذ البدايات، وفقدت فُرصتَها في أن تظلّ طازجةً حالمةً حافلةً بعالم رومانسيّ جَميلٍ خلاّب يعجُّ بالطّفولة والشّباب والعُنفوان داخليّا وخارجيّا، كانت فيه تَحيا حياةً حُرّةً منطلقةً خفيفةً لا قُيودَ عليها، ولا سَوادَ يَطُولُها، ثمَّ خُلِعَت من ذلكَ العالَم وفُرِض عليها المنفى والشّتات، قُهِرت وسُلِبت وغُلِبت وغُصِبَت أحلامَها وطُفولتَها، وفقدت كلّ ما كان لها في الواقعِ وفي الأحلام أيضا. لكنّها مع ذلك كلِّه، احتفظَت في داخلِها بوردةٍ حافظَتْ عليها من الذّبول رَغمَ قسوة المنافي وشَهوَة الرّجوع. هكذا كبرت الذّاتُ خارجيّا، وتغيَّر مظهرُها فتغضّن الوجهُ وجحَظَت العينان وحالَ لونُ القنزُعة الذّهبيّ بُومًا أبيضَ، واغتربَ الجسدُ عن الطّفلِ الحيِّ داخلَه، وأضحت الذّاتُ تُحسُّ ذلكَ التشظّي القاتلَ بينَ باطنِها الطُّفوليِّ الحالم بالحياة في الفردوسِ المفقود، وظاهرِها الرُّجُوليِّ الكسيرِ الذي تتاهبَتْهُ الليالي والمنافي معًا. وهكذا أيضًا، ظلّت الذّاتُ تحتفظُ بصورةِ المكانِ الذي حَيِيَتْ فيهِ عُمرَها وشكّلت فيه أحلامَها وانطلقتْ فيه بشعْرِها البكر الوليد، وحملَتْه معَها حيثُ قامت وأقامَت، وظلّت بين الحينِ والحينِ تعبُرُ الحُدودَ إليه حافلةً بالأمنيات حتّى حطّم الزّمانُ أغنياتِها، ثمّ لمّا عبرَتْ إليهِ استعادَت طُفولتَها من جديد، فتشكّل الزّمنُ تشكُّلاً خاصّا وقتَ الزّيارةِ بما رسمَه المكانُ من معالمَ وملامحَ أعادَت إلى الذّاتِ طُفولتَها الفقيدةَ مع الوطنِ الفقيد!

وأودّ الإشارةَ هنا إلى أنّ هذه البنيةَ كامنةٌ في شِعر يوسف عبد العزيز قبل هذه المجموعة الشّعريّة أيضا، فأنتَ تجدُ مثلَها في كثيرٍ من قصائده، مثل قوله من قصيدة (سيرة ذاتيّة):

في الغرفةِ
حاولَ أن يكتبَ شيئاً
فَتَحَسَّسَ بهدوءٍ صندوقَ الصّورةِ
أغمضَ عينيهِ
فانسكَبَت جرَّةُ موسيقا
واشتعلَ الوردُ على الجدرانِ
ورفرفَ سِربُ شفاهٍ قُربَه

وقوله من قصيدة (بانوراما البيت):

فَوقَ الحائطِ
ثَمَّةَ مرآةٌ تتذكّرْ
أحياناً يتجعّدُ وجهُ المرآةِ
ونسمعُ داخلَها
حَشرجةً
وبكاءً مكتوماً

تراثيات البنية

تتراءى البنيةُ المتقدّمةُ في هذه المجموعة الشِّعريّة في تجلّيات متنوّعة، لكنْ بوصفها اجتياحًا شاملاً لكلِّ نصوص المجموعة. وهي تُعلنُ في كلِّ مرّة عن نفسها إعلانا صارخًا. ولعلّ الحديثَ عن الثّنائيّة غيرِ الضِّدِّيّة التي برزت بها الذّاتُ الشّاعرةُ من مكمَنها تتجلّى منذ أوّل خفقة شعرٍ فيها، مُعلنةً افتتاحَ مواسمِها الخاصّة الكامنة عميقًا في الذّاتِ التي صقلتْها وحافظت عليها في الآنِ الذي أصابَها

الاغترابُ والتشظّي في المنافي بانقلابات وتحوّلات جمّة؛ لكنّ هذه الانقلابات وذلكَ الإصرار على استبقاء الطّفولة الكامنة يدلّان على صراع مرير للبقاء. إنّ الطّفولةَ الكامنةَ في الدّاخل باطنًا والاحتفاظَ بها اقتضيا إخفاقًا مقابلاً في التصدّي لعوامل التّغيير التي لفحَت الخارجَ الظّاهر، وهكذا وجدت الذّاتُ ملاذَها في انحناءةٍ قسريّة أمامَ عواملِ التّجوية قبالةَ الاحتفاظ بالشّمعة مشتعلةً في قرار مَكين. هذا تمامًا ما نستبصرُه في القبسِ الذي أعلنَ به الشّاعر افتتاحَ قصيدته (الزّيارة) من المقطع النصيّ الرئيسيّ الأوّل (على كتف القدس) بقوله(١١):

قُرْبَ بابٍ سَميكٍ خشَبْ

الخارج　　　حاضرُ الذّاتِ الشّاعرة

حيثُ رِيشُ الظّلالِ

الدّاخل　　　ما تَمُورُ به من طُفولةٍ ضائعة

يتموَّجُ

والبُومُ ترعَى الخَرائبَ

الخارج/ العِلّة أثرُ فِعلِ المحتلّ الغاصب والمنافي

أُبصرُ من مَكْمَني بعدَ خمسينَ عامًا

الدّاخل/ الخارج

صبيًّا نَحيلاً بعينَينِ حائمَتَينِ　　　الدّاخل

وقُنْزُعَة من ذهبْ

وهْوَ يلمَعُ وقتَ الغُروبِ

ويدلُفُ مع أُختِه الشّاةِ للبيتِ...

(يذكّرنا بأخوّة درويش للفراشة)

مِنْ مَكْمَني أدخُلُ الآنَ خلفَهُما　　　الدّاخل/ الخارج

لأرى ما يراهُ الغريقُ

قُبَيلَ السُّقُوطِ الرّهيبِ إلى القاعِ

لقد أعادَ المكانُ الذّاتَ إلى حقيقتها الأولى، وأعادَ إليها طُفولةً فقدتها منذ دَهر حينَما فقدَتْه. يُثيرُ المكانُ في الذّات الشّاعرة تَداعيات تخشى هيَ من تجلّي آثارِها عليها لا سيّما وقد عملت آثارُ التّجويةِ وجُرودُ المنافي على تلويحها وإكسابها ظاهرًا خارجيًّا صارمًا حدّدتهُ غُضونٌ تُخفي تحتَها انحناءات أقواس الطّفولة. تستعيدُ الذّاتُ ذاتَها بالمكانِ إمكانَها، بل تتحقّقُ بالفعلِ لحظات خارجةً من جلدها مُنشَقّةً كما شرنقةُ الفراشة عن طفلٍ لاعَتْهُ المَنافي وشَظّاهُ الاغتراب، ونَزَف خُضرةً في الجُرودِ الحجريّة أو الرّمليّة على امتداد قلب عربيّ صَفيق، ولوّحتهُ الشّمسُ والغربةُ حتّى أسكنا بُومةً بينَ خرائبه. يتورّعُ الكبيرُ عن البُكاء والنّشيج حينَما داعبَ المكانُ ذِئبَهُ الكسيرَ، فأمسكَ عن السّؤال كأنّما يذكّرنا بالأعشى:

ما بُكاءُ الكَبيرِ بالأطلالِ؟ وسُؤالي، وما تَرُدُّ سُؤالي!

هكذا، ينسربُ الظّاهرُ وراءَ الباطنِ يترُكُه يتلاعبُ به يمنةً ويسرةً بلا أدنى تردُّد، ويُبيحُه خارجَه ليُمسكَ بعنانه ويقودَهُ في (مراتع الآرام) ليِّنا هيِّنا؛ إنّهُ الأرنبُ الذي يقودُ ذئبًا إلى أوّل النّبع إذا ما حذَوْنا حذْوَ الذّات الشّاعرة في إبداعها تسميات لنفسها في طَورَينِ متباينين متجاورين(١٢):

في البابِ رجَّ الحنينُ ضُلوعي

وحاولتُ أنْ أتماسكَ

هَمهمَ قلبي فكمَّمْتُهُ بالأصابعِ
ثُمَّ مشيتُ وراءَ الصّبيِّ
الذي راحَ يخفقُ مثلَ الحَمامةِ
في غيمَةِ الطِّينِ
في غيمةِ الطّينِ
في الفِكرةِ الخُلَّبيَّةِ للبيتِ
رُحتُ أعانقُ ناري القديمةَ
أبكي وأضحكُ
أرقُصُ محتفلاً بدَماري
... ومُتّخذًا هيئةَ الرّيحِ
رفْرَفتُ كالهَذيانِ على كلِّ شيءٍ
وبلَّلتُهُ بذُهُولي
هُناكَ
سقَطْتُ على أرضِ رُوحي
رأيتُ الذي لا يراهُ المسافرُ في الحُلُمِ
إلاّ إذا جُنَّ في اليقظةِ
رأيتُ الذي قدْ يراهُ المطَرْ
وَهْوَ يجرَحُ بالحَدَقاتِ
الصّغيرةِ لَحمَ التُّرابِ
ويأوي إلى رَحِمِ الأرضِ

إنّ القبسَ المتقدّم يعجُّ بالثّنائيّات، لكنّني سأشيرُ إلى الالتباس الذي وقعت فيه الذّاتُ حينَ تراءت أمامَ نفسِها طُفولةً طازجةً حينَ عادَت للحياةِ لحظات في المكان، هذا هو المعراجُ العميقُ في الدّاخل وهذا هو أثَرُ عُبورِ المكانِ في تحقّق عُبورِ الذّات لنفسها، وانكشافها على صفحة مرآتها الصّقيلة. إنّ الحالةَ تُماثلُ شيئًا من الغيبوبة التي تتداعى فيها الأشياءُ كلّها دَفعةً واحدةً؛ ولهذا تجدُ النصّ يعجّ بألفاظ وعبارات مثل: (غيمَةِ الطِّينِ؛ الفِكرةِ الخُلَّبيَّةِ؛ كالهَذيانِ؛ بذُهُولي؛ في الحُلُمِ؛ جُنَّ في اليقظةِ)؛ وهي دالّة على حالة الالتباس والغُموض والانكشاف والتجلّي في آن معًا؛ أي إنّها عباراتٌ وألفاظٌ تجسِّدُ حالةً من الثّنائيّة المتّحدة في الذّات، ويعاضدُها في الآن نفسه ثُنائيّاتٌ تجلّت بارزةً دالَّةً على حالتَين متباينتين للذّات كانت تتردّدُ بينهما في الآن نفسه بلا وعيٍ منها، أو بوعيٍ مقصود أحيانًا فرضَهُ خارجُها-الظّاهرُ على داخلها-الباطن، مُحاولةً الاحتفاظَ بقدرٍ من الصّرامة التي يقتضيها العيشُ المُشظَّى في جُرودِ المنافي ذئبًا بقلبٍ منكسر. ومن هذه الثّنائيّات:

رجَّ الحنينُ ضُلوعي   حاولتُ أنْ أتماسكَ
همهـــمَ قلبـــي   فكمَّمْتُهُ بالأصــابعِ
الصّبـــــــيِّ   (التّـاء) في مشيتُ
نـــــاري القديمةَ   أعــــــانــقُ
أبـكـــي وأضـحــــكُ
أرقُصُ محتفــلاً   بـدَمـــــارِي

إنّ الثّنائيّة الوحيدةَ ممّا تقدّم التي لا يستطيعُ القارئُ – الباحثُ أن يحدّد انتماءَ أحدِ طرفيها إلى طرفي الثّنائيّة المتقدّمة الأساسيّة، هي ثنائيّة (أبكي وأضحك)،

وهي تجسيدٌ حقيقيٌ لحالة الالتباس التي عاشتها الذّات الشّاعرةُ في المكانِ؛ فأنتَ لا تستطيعُ تحديدَ من الذي بكى، ومن الذي ضحك؟ هل ضَحِكَ الأرنبُ الطّفلُ الباطنُ الدّاخلُ الكامنُ لأنّه وجدَ نفسَه بعدَ خمسينَ عامًا، وبكى الذّئبُ كسيرُ القلبِ الرّجلُ الصُّلبُ الظّاهرُ الخارجُ المتحقّقُ لأنّه رأى ما كانَ عليه وما آلَ إليه، فحنَّ وَجُنَّ؟ أو بكى الأرنبُ الطّفلُ الباطنُ الدّاخلُ الكامنُ لأنّه رأى ما آلَ إليه بعدَ خمسين عامًا، وضحكَ الذّئبُ كسيرُ القلبِ الرّجلُ الصُّلبُ الظّاهرُ الخارجُ المتحقّق لأنّه رأى ما كانَ عليه؟ لعلّي أرجّح أنّ البكاءَ والضّحكَ كانَا متّحدينِ في حالة تشبهُ الهستيريا غير الواعية التي أصابت الذّات الشّاعرةَ بعدَ أن واتتها الفُرصةُ الحقيقيّة بالزّيارة للمكانِ أن يجتمعَ طرفاها في وقت واحد، فبكى كلاهُما وضَحك كلاهُما، لكنْ مُتَقاطعَين، فبُكاءُ الأوّل ضَحِكُ الآخر، وضَحِكُ الأوّل بُكاءُ الآخر، بما يصلُح القول فيه: (البُكاءُ ضَحِكًا، أو الضُّحكُ بُكاءً)

كما يعجّ القبسُ المتقدّم بعبارات وألفاظ تكشفُ عن ثُنائيّة الإسراء والمعراج، لكنّه يصلُ في غايته إلى حالة من الاتّحادِ والتّماهي بين الإسراء والمعراج، فلا تستطيعُ الفصلَ الجراحيّ بينهما؛ وغدا جعلنا ألفاظاً وعبارات مثل (الهذيان؛ الذّهول؛ الحلم؛ الجنون؛ الجَرْح؛ سقطتُ على أرضِ روحي) دالّةً على المعراج، وألفاظاً وعبارات أُخرى مثل (رفرفتُ؛ بلّلتُ؛ هناكَ؛ المسافر؛ اليقظة؛ المطر؛ لحم التّراب) دالّةً على الإسراء، فإنّ الثّنائيّات الدّالّة على الإسراء (الظّاهر- الخارج) والمعراج (الباطن – الدّاخل) تكونُ واضحةً وليست في حاجة إلى التّوضيح أكثر؛ أمّا حالةُ التّماهي والاتّحاد الصّوفيّين بينَ الذّات في تجليّيْهَا (الباطن-الظّاهر) والأرضِ المكانِ الذي حالت بسبب فقدانه على تلكَ الحال، والمكانِ نفسه الذي اتّحدت بسببه من جديد ولو اتّحادًا لحظيًا راهنًا، يبرزُ في شِعريّة أخّاذة في قوله:

رأيتُ الذي قدْ يراهُ المطَرْ

وَهْوَ يجرَحُ بالحَدَقاتِ

الصّغيرةِ لَحمَ التُّرابِ

ويأوي إلى رَحِمِ الأرضِ

ويوسف عبد العزيز يذكّرنا بصنيع الذّات الفلسطينيّة الكلّيّة الشّاعرة التي التحمت بالتّراب، وأبدعت علاقةَ التّماهي والاتّحادِ بالأرضِ، كما نجدُها في شعر درويش مُناجيًا فدوى:

نحنُ في حِلٍّ منَ التّذكارْ

فالكَرمِلُ فينا

وعلى أهدابِنا عُشْبُ الجَليلْ

لا تقولي: ليتَنا نركُضُ كالنَهرِ إليها،

لا تقُولي

نحنُ في لحمِ بلادِي، هِيَ فِينا

ورائعة المرحوم عبد اللطيف عقل الذي أبى الخروجَ إلى الخليج حتّى لا يحترقَ بنارِ النّفطِ فيأبى جسدُه أن يعُودَ أخضرَ كالعنقاء الفلسطينيّة:

وتُخبِرُني بأنّي إنْ رَحَــلْتُ إليــكَ، مثلَ البدرِ أكْتَمِلُ

أنا نبضُ التّرابِ دَمي، فكيفَ أخُونُ نبضَ دَمي وأرتَحِلُ

لقد كانت نتيجةُ الزّيارة مُفعمةً بالسّعادةِ التي قشّرَت

الذّاتَ الشّاعرة، وأعادَتها إلى نفسها، أو أعادَت إليها الحياةَ من جديد؛ إنّ هذا شبيهٌ تَمامًا بعودة الحياة إلى الطَّلل الآتي من أقصى الصّحراء، ولعلّ الحنينَ وحدَهُ هو التّفسيرُ السّائغ لهذه العودة. إنّه انكشافُ الوردة من قناعها، وهو انكشافٌ مماثلٌ لعودة الحياة وانبثاقها في الطَّلَل المُحيل، ولعلّ أجمل ما يُعيدُنا إلى هذه الجَماليّة المتنبّي بقوله:

فَما أمرٌ برسمٍ لا أسائلُهُ

ولا بِذاتِ خِمارٍ لا تُريقُ دَمِي

ويمكنُ أن يلمحَ القارئُ هذه الثّنائيّة في تجلّيات متنوّعة أُخرى لعلّ القصيدةَ الأولى (الزّيارة) تتكشّف عنها، وهي تجلّيات تتراءى بها البنيةُ نفسُها بتنوّعات تقودُ إليها لا محالةَ، لأنّها صادرةٌ عنها، وتجسّدُ همّها الأكبرَ، وتحقّق تأثيرَ العُبور في المكانِ (الإسراء) في عُبورِ الذّاتِ إلى أوّلها (المعراج). من ذلكَ قولُه(١٣):

حينَ أفقتُ وجدْتُ جَحيمي

أمامي

وما كانَ في سلّتي

غيرُ قشرِ الرّؤى

وحُطامِ القصائدْ

إنّها إفاقةُ الذّات التي حطّمتها السّنين وحالتْ كالطّللِ المهجور، هذه هي الذّاتُ الشّاعرةُ في مكمنها بعدَ الخمسين حينَما أفاقت من معراجها؛ كانت قابَ قوسين أو أدنى من رُوحها، شربت من أوّلِ النّبع ثانيةً، ورأت ما لا يراهُ أحدٌ. الإفاقةُ تمثّل فاجعةً لِمن عادَت إليه الحياةُ في الفردوس المفقود بعدَ أن طُرِدَ منه قَسرًا، وهكذا كانت تجربةُ المعراج لمحمّد (ص) أجمل من تجربة (الإسراء) حيثُ بلغَ سِدرةَ المنتَهى في رحلة هي أقربُ إلى عَوْدِ الخَلقِ من جديد. هكذا تفهمُ أنّ الإفاقةَ كانت تجسيدًا للجحيم، وأنّ الإغفاءةَ (لا بالعين إنّما بالرّوح والعقل والنّفس) كانت النّعيم، كانت الإغفاءةُ أشبهَ بالعودة مرّة أخرى إلى رحم الأمّ/ الأرض/ الطّفولة، وانبثاق الحياة من جديد في عروقٍ يبَّسَتْها جُرودُ المنافي بعدَ أن نزفتْ فيها خُضرَتها مضطرَّةً لتعيش. أمّا الثّنائيّتان المجسّدتانِ لثنائيّة الذّات الشّاعرة، فهما ظاهرتانِ تَماما هنا في: (قشر الرّؤى؛ حُطام القصائد)، وليست عبارتُه (وما كانَ في سلّتي) غيرَ تنويع على قوله قبل ذلكَ: (لا شيء في جَعْبَتي غيرُ حُقٍّ من الذّكريات).

القشرُ هو الحطام، وهُما تجسيدٌ فنّيّ للجسد الذي حالت عليه الذّاتُ بعدَ عقودٍ من التشرّد في المنافي، وهُما الطّللُ المذكُور في قصيدته (الشّاعر)، وهُما القناعُ والإهاب، وهُما الذّئبُ المنكسرُ القلب. أمّا الرّؤى والقصائدُ، فهما تجسيدٌ فنّيّ واعٍ تمامًا للُبِّ الذّات الشّاعرة التي تحيا فيه كامنةً عميقًا تحتَ القشر، وهُما الوردةُ والأرنبُ. وإذا كانَت ثنائيّة (قشر الرّؤى) يسيرةً في تحليلها بما تشيرُ إلى ثُنائيّة الظّاهر/ الباطن، والخارج/ الدّاخل، فكيفَ نفسّرُ هذه الثّنائيّة (حطام القصائد)؟

أعتقدُ أنّ الثنائيّة الأولى (قشر الرؤى) تجلٍّ مباشرٌ لعنوان الدّيوان (قناع الوردة)، وأنّ الثّنائيّة الأُخرى (حطام القصائد) هي تجلٍّ تنويعيٌّ لما وردَ في الإهداء (إهاب الوردة)، فالقشرُ واللُّبّ دالاّن دلالةً لغويّة من جانب على ثنائيّة المظهر والجوهر، وأنّ القشرَ الصُّلْبَ لا بُدّ منه لحماية اللبِّ الطّريِّ الغضّ، بل إنّ اللُّبَّ الغضَّ (الطّفولةَ) يمكنُ أن تتشعّثَ وتتغضّنَ وتتصلّبَ فتضيع هي الأُخرى بعدَ أن تَحوّلَ قشرًا إن لم يتوفّر لها قشرٌ صلبٌ

متينٌ يحفظُها، يتحمّلُ عنها عواملَ التّجوية، ويحميها من جُرودِ المنافي وقسوةِ اللهيبِ والجفاف. غير أنّ القشرَ في غايةِ الأمرِ ينكشفُ بالكسرِ أو التّقشيرِ القسريِّ عن اللُّبِّ الكامنِ، ولا محالةَ من الحاجةِ إلى الصّدمةِ التي تُزيحُ القشرَ عن اللبِّ، وكانت الزّيارةُ هي الصّدمةَ المناسبةَ لهذا التّكسيرِ أو التّقشير، مع وعينا بمُحاولة القشرِ درْءَ انكشافِ لُبِّه على مرأى من المرافقين، هكذا نفهمُ قولهُ (من مكمَني بعدَ خمسينَ عامًا)، ونفهمُ قوله (في الباب رجّ الحنينُ ضُلوعي وحاولتُ أن أتماسكَ، همْهَمَ قلبي فكمَّمَتْهُ الأصابعُ)؛ وهكذا نفهمُ قوله أيضا (١٤):

مثلَ هبَّةِ ريحٍ خفيفَةْ
عبَرْتُ
وكنتُ أحاذرُ ألاّ يراني أحدْ
أُحاذرُ ألاّ يراني الصّبيُّ النّحيلُ
ليُلقي عليَّ السّؤالَ المُباغِتَ
مَنْ أنتَ!

وهو سؤالٌ يذكّرنا بثنائيّة الذّات التي حَيِيَها محمود درويش عندَما زارَ بيتَ أمِّه بعدَ غيابٍ طويلٍ أيضاً بقوله (١٥):

في بيت أُمِّي صُورتي ترنُو إليَّ
ولا تكُفُّ عن السّؤالِ:
أأنتَ، يا ضيفي، أنا؟
هل كُنتَ في العشرينَ من عُمْري
بلا نظّارةٍ طبِّيَّة، وبلا حقائبَ؟ ....
ويا ضيفي... أأنتَ أنا كما كُنّا؟
فمنْ مِنّا تنصَّلَ من ملامحِهِ؟

أمامَ هذا السّؤال المباغتِ لا تمتلكُ الذّاتُ الشّاعرةُ تفسيرًا حقيقيًا مُقنعًا، ولهذا فإنّها تسعى دائمًا إلى الهُروب من السّؤال لكي تتهرّب من الإجابة... لقد تغيّرت الملامح والمعالم، وحالَ الجسدُ الغضُّ طَلَلاً مهجورًا بعدَ أن نزفَ كثيرًا من يُنوعته في جُرودِ المنافي فخضَّرَها (١٦):

كنتُ أبدُو كفزّاعةٍ ضرَبتْها الزّوابعُ
عيناي جاحظَتانِ
ورأسي يغطّيه شوكٌ كثيفٌ
ولا شيءَ فيَّ يدلُّ عليَّ
لذا
رحتُ أدخلُ في هيئةِ الرّيح ...

أمّا ثنائيّة (حُطام القصائد)، فلا يمكنُ تفسيرُها إلاّ في إطار اتّحاد الذّات الشّاعرة بحالَيها معًا في آنٍ معًا؛ الوردةُ هنا لا قناعَ لها، إنّما لها إهابُها، ولا يمكنُ الحديثُ عن قشرٍ ولُبٍّ هنا، إنّما يمكنُ الكلامُ على مضمونٍ اقتضى شكلَه، وشكلٍ لا ينفصمُ عن مضمونه؛ إنّها ثنائيّةُ القشرِ واللبِّ بعبارة الفلاسفة لا المتصوِّفة؛ فإذا نُزِع القشرُ عن اللبّ فقدَ الأخيرُ وُجودَه، وإذا نُزِع اللبُّ مِن القشرِ فقد الأخيرُ وجودَه. إنّه ما تعلّمته الذّاتُ من ضرورةِ الإبقاء على هذا التّلاصُق والتّماسُك بين الدّاخل والخارج، بينَ الباطن والظّاهر؛ فهي لا تستطيعُ أن تحيا بداخلها/ باطنها، ولا تقوى على الاستمرار بخارجها/ ظاهرها. إنّ حُطامَ القصائد هو القصائدُ نفسُها، ولكنْ ما الذي جَعَلها حُطامًا؟

تُرى هل تحطِّمُ الذّاتُ أجمل ما فيها؟ هل يزولُ عبَقُ القصائد في الذّات الشّاعرة مهما تكُن؟ لقد نبّهنا أبو تمّام قديمًا على أنّ أبياتَ القصيدةِ عندَ الذّات الشّاعرة

كالأبناء، إن يكُن فيهم من لا يُوازي إخوتَه بهاءً وجَمالاً واكتمالاً فإنّ أباهُ لا يستطيعُ التبرُّؤ منه، أو قتلَه، أو رفضَ بُنُوَّته. الشّعرُ لدى الذّات الشّاعرة يبقى كَما هو غضًّا طازجًا، هكذا تُحسُّه هي في داخلها/ باطنِها، لأنّه في غاية الأمرُ فيضُها وتحقيقٌ لوجودِها.

لا يمكنُ الحديثُ عن أنّ الذّات الشّاعرةَ تحطِّمُ قصائدَها! فمن حطّمها إذن؟

أهُو فعلُ الزّمانِ فيها كما هو فعلُه في الجسدِ؟

أو أنّه فعلُ الآخرِ في المكانِ الذي جسَّدتْهُ القصائدُ، فحينَما حطَّمَ الآخرُ المكانَ حطَّم القصائدَ معه؟

أرى أنّه التّعليلُ الوحيدُ الممكنُ لحُطامِ القصائد!

بين الإسراء والمعراج

مدخل إلى العُبور:

يقفُ القارئُ في مجموعة (قناع الوردة) على هذين القَبَسَينِ من قصيدتِه (الزّيارة) أولى قصائد المقطع النصيّ الرّئيسيّ الأوّل (على كتف القدس)، وهُما مباشرانِ في الدّلالة على (العُبور)؛ عُبورِ الذّاتِ الشّاعرة الإسرائيِّ في المكان أُفقيًا في ارتدادٍ يمثِّل الانتقالَ الجسديّ المادّيّ إلى الوطنِ/ الفردوس المفقود أثناء زيارة قادت خُطاها إلى (ذِكرِ الصِّبا ومراتِع الآرام)، وعُبورِها المِعراجيِّ في الزّمان غَوْرًا إلى عهدِ الطّفولة التي سُحقت تحتَ وطأة سِياطِ الجلاّدين أعداءً وأبناء عُمومة، فأورثت الذّات الشّاعرة حنينًا لا ينقضي إلى ما استكنَّ فيها على مدار السّنين من طُفولة ضائعة.

إنّ استعارة اصطلاحَي الإسراء والمعراج هُنا استعارةٌ لها ما يسوِّغُها؛ فالحديثُ عن العُبورِ في المكانِ/ الوطنِ في زيارة طارئة بعدَ القَسْر على الخُروج منه إلى شَتات المنافي والضّياع يُماثِلُ إلى حدٍّ بعيدٍ الإسراء بالنبيّ عليه السّلامُ من المسجدِ الحرامِ إلى المسجدِ الأقصى، وهو انتقالٌ بالجسدِ. غيرَ أنّ مِعراجَهُ عندَ أكثرِ الرّواة والأخباريّين كانَ معراجًا رُوحيًا غيرَ جسديّ؛ ويمكنُ القولُ إنّ الذّاتَ الشّاعرة رغبت في الاحتفاظ بالمكانِ داخلها، فظلّت فيه كما ظلَّ فيها، واستحضرت مثلَ هذا عندَما قالت(١٧):

لا شيءَ في جَعْبَتي
غيرُ حُقٍّ من الذّكرياتِ
أكَبْكِبُها في جُرودِ المَنافي
فتخضرُّ ...
مثْلَ هبَّةِ ريحٍ خفيفَةْ
عبرْتُ
وكُنتُ أحاذرُ ألاّ يراني أحَدْ
أُحاذرُ ألاّ يراني الصبيُّ النّحيلُ
ليُلقِي عليَّ السّؤالَ المُباغتَ
مَنْ أنتَ!

ثمّ يقولُ بعدَ عدّة صفحاتٍ من هذا القبسِ، عبارةً دالّةً على ما حطَّمَ الطّفولةَ وأحلامَها، ملصقًا بها سِمَةَ الخَفافيشِ الليليّة الظّلاميّة(١٨):

غيرَ أنَّ الصبيَّ

وقدْ تعبَتْ قدَماهُ من اللَعِبِ

انْدَسَّ تحتَ اللِحافِ

وصارَ يُراقِبُ عينَ السِّراجِ

الضّريرةَ وهْيَ تَنُوسُ

فيُبصِرُ أجنِحةً لِخَفافيشَ هائلةٍ

تَعبُرُ البيتَ

إنَّ مقارنةَ عُبورِ الذّاتِ الشّاعرةِ في جُرودِ المَنافي، كأنّما كُتب عليها أن تعيشَ رحلةً دائبةً لا تهتدي فيها إلى قرار، بعُبورِ الخفافيشِ الشّبحيّة التي لاحت للصبيِّ، تكشفُ لنا طبيعة العُبورَين؛ فالأوّلُ عُبورٌ يُخضِّرُ الأرض ويجمّل جُرودَ المَنافي؛ هكذا لأنّ الفلسطينيّ الذي التصقَ بالفلاحة والزّراعة منذ القِدَم برعويّاته الكَنعانيّة زرعَ وفلَحَ وخضّرَ في كلِّ مَنفى عبرَه، فضلاً عن أنّ عُبورَ الذّات الشّاعرة في المكان صاحبَهُ عُبورٌ في الزّمانِ أعادَها إلى طُفولتِها، وأعادَ طُفولتَها إليها. لقد اتّحدَ الإسراءُ بالمعراج في هذا العُبورِ لتكونَ الزّيارةُ دليلاً على التّماهي والاتّحادِ الصُّوفيّين بينَ العابرِ والمَعْبُور، واستعادةً لرحلتينِ كانتا تأصيلاً للذّات النّبويّة برسالتِها الإنسانيّة المتينة غيرِ المنبتّة، والتصاقاً للأرض بالسّماء. وإذا تَمادَينا قليلاً في هذا التّحليل قُلْنا: إنّ العُبورَ في الزّمانِ إلى الوراء، إلى الطّفولة التي سحقتْها السّنينُ العجافُ وسياطُ الجلاّدين، يجسِّدُ الرّغبةَ الفاجعةَ في الاحتفاظ بالحلم والذّاكرة، وهُما مكتظّان بالوطنِ الجميلِ (ذِكرُ الصِّبا ومراتعُ الآرام). الذّاتُ لا تُطلُّ على مستقبلِها القادم إلاّ بإطلالتِها المعراجيّة على ماضيها الذي هُو كلُّ ما تَملكُه (لا شيءَ في جَعْبَتي غيرُ حُقٍّ من الذّكريات). إنّ طُفولةَ الذّاتِ الشّاعرة هي مَحضُ وُجودِها قديمًا وحاضرًا، ولا مستقبلَ لها بدونِ وعيِها الحقيقيّ بتلكَ الطّفولة التي هيَ تحقيقٌ لوجودِها في المكانِ مستقبلاً (الأمل) ووجودِ المكانِ فيها حاضرًا (الألم)، وهي تتردَّدُ بينَ هذين، لكنّ الألمَ هو الذي يجعلُها تحتفظُ بالأمل، والأمَلَ هو الذي يُمضُّها ألَمًا.

أمّا النّظرُ في العُبور الثّاني، فهو عُبورُ المحتلّ، ولهذا كانَ العبُورُ عُبورَ ظلالِ أشباحِ أجنحةِ خَفافيشَ ظَلاميّة؛ إنّها تعبرُ البيتَ عُبورًا لا قرارَ فيه ولا استقرار. وإذا كانَ هذا غيرَ متحقِّق في أرضِ الواقع، فلا بدّ أنّ الذّاتَ أرادتْ له ألاّ يكونَ كذلك؛ إنّها تريدُ أن يظلّ هذا العُبورُ في ذاكرتِها عُبورًا بلا إقامَة، عُبورَ أشباحٍ وظلالٍ سَوداء لا غيرَ. إنّ هذا العُبورَ عُبورٌ مكانيٌّ لا تعمُّقَ له أو فيه، وهو بهذا يفتقرُ إلى صفة الدّيمومة، فهو ليسَ رساليًا حميمًا مُثمرًا إلاّ بالخَراب.

---

(١) قناع الوردة، ص٧٥.
(٢) نفسه، ص ص٥٥-٥٦.
(٣) قناع الوردة، ص ص٣٩-٤٠.
(٤) قناع الوردة، ص ص٧٣-٧٤.
(٥) قناع الوردة، ص٢٧.
(٦) نفسه، ص١٣.
(٧) نفسه، ص ص١٥-١٦.
(٨) قناع الوردة، ص١٩.
(٩) قناع الوردة، ص٢٠.
(١٠) قناع الوردة، ص ص١١-١٢.
(١١) قناع الوردة، ص ص١١-١٢.
(١٢) قناع الوردة، ص ص١٣-١٥.
(١٣) قناع الوردة، ص ص١٥-١٦.
(١٤) قناع الوردة، ص ص١٢-١٣.
(١٥) محمود درويش: لا تعتذر عمّا فعلت، (بيروت: دار رياش الرّيّس، ٢٠٠٤)، ص٢٣.
(١٦) قناع الوردة، ص١٣.
(١٧) قناع الوردة، ص ص١٢-١٣.
(١٨) قناع الوردة، ص ص١٦-١٧.

حقائق أسطورية في ثنائيات أردنية

(قراءة نقدية تحليلية في رواية « أهرميان « لغسان العلي

د. عمـــاد الخطيب



(1)

استخدمت كلمة «أسطورة» أو «حكاية خرافية» استخدامات متعددة ومختلفة على مر العصور إلى أن وصلت إلى اصطلاحها الفني الحالي.. الذي يعني (من تعريف محمد عجينة في موسوعة أساطير العرب « عن الجاهلية ودلالاتها – بتصرف) الحكاية المروية من قديم الزمان وتؤسس لفكر ما .

فالأسطورة:

تعتمد على عنصر الخيال الذي تحيا فيه وتستمد منه وجودها، وإضافة إلى عنصر الخيال في الأسطورة عنصراً آخر، فقد اعتقد أن الأسطورة تخفي في طياتها نوعاً من المنطق الذي لا يمكن إرجاعه إلى منطق آخر. و هي شكل حياة رمزي، يتسم بوحدة الوجود ووحدة المشاعر، ففي عالم الفعل الميثولوجي لا توجد حدود فاصلة بين المادي والروحي، أو بين الطبيعي والذاتي، حيث يحدث التبادل المستمر بين عالم الروح وعالم المادة.

ومن ناحية الشكل الفنّي للأسطورة، فإنَّها تنهض على حكمة أو مثل أو فكرة مأثورة، ويعتمد استخدامها على النظرة الشخصية، والنظرة الأخلاقية العامة، وفيها توازن بين السرد الرمزي للأحداث والمواقف، وبين ما تحمله من مغزى فكريّ. فالأسطورة واقع حي، وليست وهماً أو كذباً، وهي: تجربة وجودية. و إنّ الأسطورة تحوي عناصر أساسية لحقيقة الإنسان ووجوده، وهي تضع الإنسان في كل زمان ومكان أمام مرآة صافية مصقولة يرى فيها وجهه السليم وحقيقة وجوده.

أكاديمي وباحث من الأردن.

(٢)

إنَّ النظريات التي فسرّت الأسطورة اشتركت هي الأخرى بتفسير الظاهرة الدّينية؛ لأنَّ الأسطورة والدّين يتجزّآن معًا ويتداخلان معًا...، مع أنَّ النظرية الأنثروبولوجية قد احتلّت مكانًا متميّزًا في نظريات تفسير الأسطورة. وما نخلص إليه مستنتجين أن الشعوب الأولى كانت تفرّق بين دياناتها وأساطيرها. وأن الأسطورة ليست جزءًا من أجزاء الدّيانة؛ لأن العابد ملزم بأداء الشعيرة، لكنه غير ملزم بتصديق ما جاء في الأسطورة. فالشعيرة-من هنا-ثابتة، لكن الأسطورة متغيّرة، وإنَّ دراسة الأساطير تتصل بدراسة الشعائر. مع أن الشعيرة ظهرت أولاً، ثم ظهرت الأسطورة، ثم إنَّنا بهذا التسلسل لآراء مَنْ فصلوا بين علم الأساطير وعلم الأديان-تاريخ الأديان-، كأنَّنا نرى من الخطأ تفسير ظاهرة التديّن نسبة إلى أفكار معاصرة في أديان قديمة.

ورأى الإنسان في المقدّس جزءًا من جسده، وكان له فائدة روحية. وبتكوّن الدّين في تلك الفترة البدائية من (عقيدة وطقس وأسطورة) اعتقد الإنسان-هناك-بوجود حياة أخرى؛ فانصبّ تفكيره في مرحلته الفكرية تلك لمعرفة سببت موت شخص معين بدلاً من التفكير بسبب الموت ذاته. ثم بالعقيدة عرف الإنسان الفن والفلسفة إلى جانب الدّين.

و بعد،

فالرواية صراع بين الخير و الشر.. و ثنائيات سترد في التحليل هكذا :

عمان .. و خربة حنة

مادبا .. و الحمايدة

رمضان .. و العيد

ذيبة السلمان.. و ديمة

عفاف.. و عيشة

سعد و متعب بن جفال

جابر المتروك .. و محمود الصانع

أهرميان.. و ابن حاديراش

مقدس السفر.. و ابن أكشاني

(١)

لقد جاء المشهد الروائي في « أهرميان » يكشف عن نفسية بطل الرواية، وعن إحالاته التاويلية النفسية والشعورية، ووضعه الاجتماعي وواقعه المهزوم والمأزوم.. ففي الرواية تأتي الملامح الأساسية لذاتية البطل تائهة وضائعة، وتمر بحالات من الانهيار والتمزق النفسي التي تتغور النفس الإنسانية وتصدعها إلى نصفين، فيبحث عن خلاصه هائما صارخا محتجا لعدمية وجوده في هذه الحياة التي امتلأت بالانتكاسات والهزائم.. فجاءت صراعاته الذاتية تصويرا لحالة من الخلاص وانعدام الوجود، فهو دائم الهرب من العالم المحيط به ومن ذاته، التي تعاني الوحدة والقلق والخوف...

فكيف كان ذلك ؟

لقد وظف القاص « الأسطورة » توظيفا رمزيا في إثراء البناء القصصي، فقد أشار بمنتهى البساطة وبدلالة متنوعة إلى الواقع الاجتماعي، يقول الراوي عن « أهرميان » :

.. لا يخفى على أحد أن الرجل أسطورة

إنه موهوب..

لكنه غامض، ص ٤٩.

و الراوي.. يغلب في سرده أن يكون باحثا عن الوجه الآخر :

هل كان اسمه :

صاربيل اهرميان..

جمال مرزوق..

ابن حاديراش..

من يدري ؟، ص ٧٥

و ما هو الحل ؟

لعله ليس من مخلوقات الدنيا !

هو عفريت أو جن، ص ٩٠

و ما أن ينقضي رمضان حتى تنفك عنه أكباله.. ، ص ٧١

قال عن نفسه :

أنا من نار، ص ٧٠

كما أن مطلقته من الجن، ص ٥٥.

ولقد تطوّر مفهوم المقدّس في الرواية، وفي علاقته بأهرميان،-من الناحية الفكرية-؛ لأن الرجل = الشيطان.. يحب الالتزام بالمبادئ، وعليه أن يرعاها بالاعتقاد بالمقدّس، وقد اتّخذ أصحاب النبوءات الكاذبة هذا الجانب بتوّسع عندما لبسوا ثوب الصدق لتلبية حاجة الإنسان إلى المقدّس الحقيقي، وهم يعلمون ميل الإنسان- طبيعيًا-إلى الالتزام بالمبادئ، وأنه يبحث عنها في نفسه إنْ غابت عنه، ويُصاب بالقلق إن لم يجدها، كما يبحث المجتمع عن المبادئ إن غابت عنه؛ فهي عامل أساسي في بنائه وتوجيه علاقاته. وكأنَّ التاريخ لا يسمو في سيره من غير نبوءات صادقة.

فإذا كان في الدنيا .. فالدنيا ليست ملكا لأحد :

نايف و عبد الهادي

قتلا في الغزو

محجوب تزوج

...

داوته الحجة أم صفية بنبات الهوجان المعجون بالسمن

لكنه مات في اليوم الثالث

ترك زوجته غزية الخيشان حبلى

...

ولدت سعدا

(ببطن الوادي)

لفت وليدها بذيل ثوبها

و عادت به إلى الخربة

.. ترعرع سعد

مع ابن خالته جابر

عاش الولدان تحت عين جدهما « أبو الحيايا «صبح الخيشان

(مات حسرة على ما فقد من مال)

قال للولدين قبل موته :

أمس رأيت في منامي قافلة

تحمل قمحا ترحل شطر عمان

قادمة من الجنوب.. ، ص ٧٨-٧٩

فيبحث عن الأمل وراء الحقيقة.. فيقول الراوي :

هل تبحث في ثراء سريع ؟

ثم ،

فتش عن ذهب، أو ..

اتجر بالمخدرات، أو السرقة، ص ٨٤.

فهو بحث عن حلم تائه في الواقع، متكدس في المجهول لا يظهر إلا بعد الفناء، ويدفع توسع الإنسان في الرّمزيات المقدّسة شعوره بإرادته وحريّته وخوفه من الكون وليس حبّه له، لأن الإنسان شاء أن يقدّس، فصنع إلهه، واختاره، ومثّل شكله، وحدّد مكانه، وأقامه، ولو شاء استبدله، أو سَخِر منه..

كما فعل مقدس السفر : إنه الشيخ الحكيم و الرجل المعجزة .. و اسمه : ابن أكشاني.. ص ٣٠، ٣٦، ١٢٦.

وقد جاءت التقنية التي استثمرت الأسطورة بأثر عميق ودلالة خصبة في جدار النفس الإنسانية لإيصال رسالة تخدم الفكر والواقع الذي يريد القاص أن يعبر عنه، وهو نوع من التوق للحرية عبر الخروج بالأسطورة إلى واقع الناس، اقرأ كيف سار السرد في قصة ابنته (ديمة) من (عفاف = المرأة الإنسان) التي كان لها ثلاث عيون في وجهها « عيناها البشريتان من (عفاف) و عين في جبينها (منه هو الشيطان) «، ص ٨٦. لخدمة المضمون:

أما جابر المتروك فكان وراء ثأر من نوع آخر..

يبحث عن ابنته « ديمة «،

و لم يترك مكانا إلا و بحث في عنها..

كيف ماتت ؟

قل لهم كيف قتلت ابنتك !

التهمت كيسا من دقيق سكر القدَر..

يا له من عبر،

يجر خرائب جسده،

متعثرا شطر أحزانه البعيدة، ص٢٠، ٣٥ ٩٣، ١٤٨، ١٥٠.

لقد ساق الراوي الرمز / الأسطوري كثيرا في معترك العبارات والجمل والألفاظ اللغوية، التي وظفت بقصد الهروب من واقعية الكلمة ، و البحث عن عالم مثالي بلا حدود..

و بدت عمّان

و وجوه الناس

ككتاب مخطوط بلغة مجهولة، ص ٣٤.

أما فيما يخص الرمز التراثي في الرواية فكان غنيًا تتميز الرواية به بدءا من :

أمه : ذيبة السلمان

جده : صبح الخيشان (أبو الحيايا)،

الحجة أم صفية،

و انتهاء بـ :

وادي اليتم،

ذيبان،

أم الرصاص،

أطيان بني حميدة،

حي الأرمن،

ضاحية الجندويل،

الخربة،

الساحة الهاشمية،

جبل الأشرفية..

أما الرمز الديني، فتمثل في أن جابر المتروك كان مسيحيا.. و ق سارت أحداث الرواية في رمضان، و العيد.. وقد جاء الرمز الديني على مستوى الموقف، أي لم يكن على المستوى الكلي الشامل لبناء القصة.. فجاء الراوي بهذه الألفاظ في نسيج البنيان القصصي لإبراز دلالات معينة توظف في مكانها فقط، اقرأ قوله :

ما عليك يا جابر

سوى أن تمسك

بين إصبعين

عودا من القش

تبلله بالبصاق

ثم تدسه في قعر الثقب الذي في الأرض

و أنت تقول :

اطلع يا إبليس !

لإغناء النص بنكهة من نوع آخر :

اشهدي يا نجوم، يقظة جابر المتروك في نبوة البيدر المقدس !

ويشار إلى السلوك الدّيني في الرواية بدراسة تأريخية للتدين فيها، فقد تحوّل مغزى الإله و خوارقه إلى قوّة حقيقية :

تقول عنه عازفة العود :

كان مسيحيا

و اعتنق الإسلام كي يتزوجها.

لكنه ظل يرسم الوصايا العشر على أظافر يديه.

ومن ناحية عملية تظهر في الرواية فكرة الإله، والدعاء له، والتجمّع حوله:

كان يصلي

بالطريقة نفسها التي يبكي؛

لأنه يعلم أن الدمع جزء من الخالق !

وهذا يظهر تنفيذ المقدّس من خلال إجراء الرواية:

كان يرسم في العتمة

و لم يكن يتوقف عن الرسم إلا أثناء الخسوف ..

و ما يظهر من تخليد الشخصيات الرمزية المبنية- في الرواية- أنها ذوات خارقة:

فأخبره بأنه ليس المخلوق الذي يخاف من التراب

و يرضخ !

و أنه ابن حاديراش الشيطان ..

القوي ..

و أنه لا مقارنة بين قوته و قوة البشر .

و أن النار أقوى من الطين .

وقد استمدت الأسطورة أهميتها بربطها بفكر الأسلاف والأجداد، يقول الرواي:

قالت أم جابر بأن الكنز مدفون في خربة (حنة)،

و لا يطلع لأن الرصد مقيم.

و لقد حاول الروائي إعطاء صورة واضحة وبسيطة على كيفية اختياره لرموزه ومصادر هذه الرموز، ثم كيفية توظيفها من خلال العمل الروائي ككل :

الأرض أولى بأحلامها يا سعد.

و من هنا حاول الراوي أن يعمق مفهوم الرمزية لتكشف لنا عمق الإنسان وأفكاره وعواطفه ..

(٢)

و نحن أما م تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعرا أو نثرا مع نص الرواية الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الرواي أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته و هو ما يعرف بالتناص الثقافي .. كما يعرفه أحمد الزعبي. و التناص الثقافي معطى تكثيفي للنص يساهم في تكثيفه ومنحه الكثير من الخصب والإيحاء، ومع التناص تزداد أهمية النص ويصير فعلا حاثا باعثا.

فالمخزون التعبيري الكامن في الأعماق يحضر في لحظة استلهام ليعطي دلالة واضحة لمعنى قديم مترسب في الذاكرة، وصياغته من جديد تعبير عن ذلك. و يتضح معنى التناص الثقافي في رواية العلي من خلال حضور الخطاب الشبيه بالشعري في النص الروائي :

ديمة.. ديمة

يا قبضة من نور

يا حضنا من سنابل

لا أملك في حضرتك

سوى الصمت .. ! ص ٨٦ - ٨٧

فيتولد الاستحضار في لحظات تألق :

من ذا الذي ينشد الهواء

أمام كل هذا الإبداع،

وحده الانجماد يكفي

أمام هذا العالم اللوني

الجاهز لأخذي إلى حيث

أشاء.. ص ٤٤

أو انكسار عاطفي :

في ليلة ماطرة ، عاد

رجل ميت من قبره

ليتناول العشاء مع

أسرته، كان وجهه حزينا

في موته مثلما حياته..

لم يمنحه الموت أي

فرح .. ص ٥٤ – ٥٥

وينتج ذلك من خلال علاقة النفس مع النفس أو مع الآخر أو مع المجتمع، و تبدو شخصية البطل « أهرميان « في محور الطقوس أثناء الحديث عن البطل في الأساطير، صفة للشعيرة التي تنسب إلى شخصية قديمة مقدّسة، وهي أقرب ما تكون إلى ذاك البطل الأسطوري. ولعل افتراض أن الطقوس أعمال تؤدّى بطريقة ثابتة، مثلها مثل الشعائر الدِّينية، قد يكون من أوضح السبل لفهم الأساطير التي تربط بتلك الأعمال، ويتم ذلك بثلاثة طرق هي:

طريق اعتبار الطقوس أصلاً لفهم الأساطير. مع الحاجة للفهم النفسي، وإدراك أن مجال الفهم النفسي واسع الفرض واحتمال الخطأ فيه موجود، في حين أن الطقوس وقائع لا يمكن الخلاف عليها، وطريق يصل البطولة بالطقوس الجماعية. وهي صلة غامضة؛ إذ إن في الطقوس الجماعية لا تظهر أهمية الفرد فيها كفرد، رغم أن الأسطورة تبقي الفرد نموذجًا معبّرًا عن حياة الجماعة لا ذاتًا متميّزة، وطريق تصاحب فيه الطقوس الأساطير، مصاحبة منها إليها، وإليها منها.

(٣)

و يمكن أن تدرس الأساطير هنا بالاعتماد على الطقوس المصاحبة لها، أي الثنائيات لكشف لغزها و سنوردها بالتفصيل في الأسطر القادمة :

ففي رمضان خرج (سعد الخيشان = سمى نفسه للشرطي في عمان « متعب بن جفال «) و هو بدوي في الثلاثين من عمره، قصير و سمين.. وجهه أسمر مدور و له عينان حادتان و شارب ضخم- و معه (جابر المتروك = ابن خالته الذي سماه سعد للشرطي في عمان « محمود الصانع ») وهو الطويل النحيل شائب الرأس ضامر و حليق و يحلم كثيرا خاصة بملاقاته ابنته التي أضاعها إهماله و ماتت !.. و أخبره (مقدس السفر) بأن الموت هو الذي أخذ ابنته منه و عليه مطاردة الموت في خربة (حنة) و أن يتبع (رائحة الحرمل) - خرجا إلى مدينة (عمان = العجيبة ذات الضجيج و الكآبة و شركات التامين و مؤسسات بيع الخبز و حافلة النقل العام و ..) عام ٢٠١٩م، و وصلاها عصرا..و كانا يبحثان عن رجل سرق من جد سعد (صبح الخيشان) جرة كنز.. و عدّ سعد ذلك ثأرا.. و قد أضاعا أكياس قمح أعطاهما إياها (مقدس السفر) و لم يعيرا ذلك انتباها لأن ما جدوى بضع أكياس من قمح في مواجهة المستقبل ؟ و المخابز الآلية تتفشى في عمان ! كل شيء تغير في عمان. و مما لفت انتباهما منع بيع السجائر !

ذهبا للبحث عن معرض صور لـ « أهرميان = و معروف ابن حاديراش « بعد أن قرأ جابر عنه في الجريدة و هما في الفندق في عمان.. و هو معروف لديهما فقد كان شريك جد سعد في المواشي.. ثم تواطئا في البحث عن الذهب في أطيان (بني حميدة) و لقيا جرة.. دفناها في مكان معلوم.. غير أن « أهرميان « سرقها و اختفى.... .

و قيل إنه جاء من الماضي، و حين لم يفهم موهبته أحد فرّ هاربا إلى المستقبل.. و ثمة شائعة بأن الرجل ما كان غير بائع جوّال، خزاف يتجر بالجرار الفخارية.. حتى وقع قرب مدينة البتراء على فخارة عمرها آلاف السنين.. و ترك « أهرميان « المكان و غادر صوب (عمان) في العام ٢٠١٩م.. حيث عمان تحتفل.. اسمنت و حجر و أنفاق و جسور = و هل ثمة خير في مدينة تغتال بيادرها ! .. و لم

يبق فيها متسع من تراب.. قال عنه (مقدس السفر = و اسمه ابن اكشاني و يحرس الذهب المدفون) بأنه هو من سرق جرة كنز جد سعد ثم اختفى.. و لم يعثر عليه أحد. و لم يعد الجد، و لم يعد الكنز و بقي مدفونا في الأرض.

و صلا المعرض و ذهلا من صور المعرض التي رسمها «أهرميان» و ما وصل إليه من الشهرة و الغنى. طلبا لقاءه فلم يفلحا ! شرح لهما أنه سيختفي إذا دخل شهر الصيام. و أن عليهما الانتظار إلى بعد العيد . أو أن يشتريا يوما من قبل فيمكنهما مشاهدته فيه.. إن « أهرميان موهوب، و غامض، و هو رجل أسطورة .. لا يدري أحد من أين أتى و لا لماذا يختفي شهرا كاملا كل عام. قال عنه مدير أعماله (جمال مرزوق) : إنه كان ينبش الأرض ليس بحثا عن ذهب كما قال سعد و لكن بحثا عن مواضيع تغذي أعماله الفنية. و أخبرهما بأن ما يقولانه عنه بأن يده تنقص إبهاما صحيح ! ثم أخبرهما عن مطلقته و أنها من الجن و تعزف على العود و تستخدم ذيلها إصبعا سادسا. تقول عنه عازفة العود : كان مسيحيا و اعتنق الإسلام كي يتزوجها. لكنه ظل يرسم الوصايا العشر على أظافر يديه. كان يصلي بالطريقة نفسها التي يبكي؛ لأنه يعلم أن الدمع جزء من الخالق ! و لكنه قبل أن يرحل قطع إبهامه و علمني كيف يكون العزف على العود. كان يرسم في العتمة. ولم يكن يتوقف عن الرسم إلا أثناء الخسوف .. و يرسم على عظام الدجاج.. كان يقول أنا لا أفهم إلى أي جحيم أو نعيم تنجبون الأطفال .. انتهت الساعات الأخيرة في رمضان و اقتربت عودة سعد إلى (مادبا) خائرا يلجم بعقال الصمت.. يتساءل : ماذا سيقول عنك الحمايدة ؟ قرر أن يشتري من شيخ على الطريق يوم الرابع من شوال! فاشتراه . سار إلى فندق (صلاح الدين) قاطعا شارع (الأمير محمد) ثم دلف إلى شارع (الملك طلال) و فتح الكيس الذي قال له الشيخ بأن الرابع من شوال فيه فوجد « قبضة من ملح بارود معجونة باللعاب . و قارورة صغيرة بها حبة دواء واحدة خضراء « فقط . أشعل قبضة البارود و ابتلع الحبة . أحس بأن الدخان سوف ينقله إلى الرابع من شوال. أحس بنشوة الانتصار على « أهرميان « و أنه سوف يثأر لجده. غرق سعد في الصمت و النعاس و رائحة الزنجبيل ! توجه إلى مكتب معرض « أهرميان « قال للمدير : اخلع قميصك ، أنت « أهرميان « أنت تخدعني. قال له : كيف عرفتني ؟ قال : أعد لي جرتي . فأخبره بأنه ليس المخلوق الذي يخاف من التراب و يرضخ ! و أنه ابن حاديراش الشيطان .. القوي .. و أنه لا مقارنة بين قوته و قوة البشر . و أن النار أقوى من الطين . قتله سعد و أخذ مفتاح الخزنة و فتحها و وجد جرة الفخار لكنه لم يجد بها ذهبا.. بل كانت طافحة بأعشاب نبات الحرمل. نظر سعد إلى هلال شوال و أدرك بأن الرجل الممدد مقتولا أمامه ليس « أهرميان ».

عاد سعد و جابر إلى (المصطبة) حيث (مقدس السفر).. و فتحا الأرض بالمحراث و راحا يزرعان القمح و مقدس السفر يبتسم.. و لا أحد يعلم من أين أتى و هل هو من الجن أم من الإنس ! ثمة مال مدفون و مخبوء في باطن الأرض عند الشياطين .. خذا منه ما تشاءان.. إنها غنائم طوع يديكما.. تطالهما اليدان .. كراس عاجية و صناديق طافحة بالجواهر .. فرغت أكياس القمح و زرعت الأرض كاملة .. و في اليوم التالي حرثا الأرض .. و السعادة تملأ المكان . انتهت الحراثة مع الغروب .. و أثناء نوم سعد جاءه في المنام أن يحفر تحت الشجرة من رجل لم ير منه غير أصابع يده اليسرى و كانت أربعة فقط ! في هذه الأثناء مات (مقدس السفر) عراه جابر من ملابسه و ملأ محجريه بالتراب.. و تساءل عن دفنه و عن كونه

مسيحيا أم مسلما.. و أنه هل ثمة فرق في الموت ؟ حفر سعد و لم يجد سوى التراب . قالت أم جابر بأن الكنز مدفون في خربة (حنة)، و لا يطلع لأن الرصد مقيم. و يرحل إذا نزل المطر و لا أحد يعرف متى تمطر . لكنه استدل على عين (ماء الحياة) في الخربة. و قسم الماء مع الغولة.. و انحدر هابطا نحو الخربة و هزيم الرعد يجلل الموارس بديم – جمع ديمة - المطر. و لكنها لم تمطر أمام عينيه.

ثم تحدث الرواي عن (جابر و ديمة) و حكايته مع الشيطان الذي كان يغويه لفعل كل الشر و يداوم معه ليله و نهاره .. و كيف أنه تزوج من (عفاف = قيل إنها امرأة خزاف في خربة حنة و تعرف باسم « عيشة » و كان زوجها خزاف و له معرض جرار في عمان و كان يتاجر بالأنتيكا و قيل إنه تاجر حشيش .. و اسمه : جمال مرزوق) و رزق بـ (ديمة).. و لكنه يلحظ أن الشيطان لم يكن يفارقه حتى أنجب ابنته بثلاث عيون : عينان بشريتان و ثالثة في جبينها. و ظل الشيطان يحثه على الشر حتى طلق زوجته و دفن ابنته ! أبلغ (جابر) عن فقدان ابنته رغم أنه دفنها.. و يروي الشيطان « ابن حاديراش » حكاية دفن جابر لابنته بأنه رآه و هو يلحد الصغيرة في القبر ثم ركع باكيا .. و روى – الظل – رواية مفادها أنها أكلت نصف كيس من الثلاثة أكياس من الهيروئين يتاجر بها (جابر) .. و لما أخبر الشرطة بأنه دفنها و حفروا القبر لم يجدوا الجثة، فسجنوه.. ثم أخرجوه لعدم كفاية الأدلة ! . و كان جابر يخطب بالسجناء عن قهر الموت و خاصة موت الأطفال.. ثم يتساءل : أين اختفت « ديمة » ؟ .. تذكر جابر أمه (ذيبة السلمان) و كيف رآها تموت أمام عينيه !

ظهرت غمار القمح.. و راح جابر يحصد وحيدا تحت الشمس.. ثم راح يقتحم دار (عيشة = عفاف) على الرغم من أنه لمح زوجها من بعيد! دفع الباب و دخل .. رأى ظل الرجل الخزّاف و رأى عيشة : أدرك أنه يعرفها.. كانت متعبة من الولادة.. تذكر أمه (ذيبة السلمان) و نهنهاتها.. و كان يسمع صوت الوليدة.. و راح الجميع (سعد و جابر و أبو الحيايا) ينسفون المحصول عاليا في الهواء.. و هم مرهقون.. أعياهم الكدح لملاقاة أسباب الحياة .. ملأ (سعد الخيشان) و (جابر المتروك) أكياس الخيش بالمحصول.. و حين طلع الصبح راحوا يقعدون على المصطبة و يحسبون غلتهم و كم تساوي من الذهب..

تذكر سعد جده و جدته (نوفة المتروك) و هي تواسيه على ضياع الجرة. و تذكر كيف ولدته أمه (غزية الخشان) و هي تحتطب الإثل في الوادي.. و تذكر كيف ترعرع مع ابن خالته (جابر). عاشا يتيمين و رباهما جدهما « صبح الخيشان = أبو الحيايا ».

(٤)

لقد أبدع العلي روح الشعر في نبض نسيجه القصصي، فاحضر إضافة للنص الشعري و الحكاية التراثية القريبة إلى النفس - بعض نماذج تراثية و شعرية ووظفها داخل نصه.. وتكمن أهمية ذلك في أنها تجسد الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية..، يقول:

تزوج من (عفاف = قيل إنها امرأة خزاف في خربة حنة و تعرف باسم « عيشة « و كان زوجها خزاف و له معرض جرار في عمان و كان يتاجر بالأنتيكا و قيل إنه تاجر حشيش .. و اسمه : جمال مرزوق) و رزق بـ (ديمة)..

فكلما يبحث الراوي عن أمل وحلم مفقود في ردهة التاريخ، يأتي الرثاء الاسترجاعي محملا بحنين الماضي :

و قيل إنه جاء من الماضي،

و حين لم يفهم موهبته أحد فرّ هاربا إلى المستقبل..

مما جعله دقيقا ومنسجما مع السياق القصصي للرواية، محققا التأثير المطلوب بجلاء الصورة وإظهارها:

حيث عمان تحتفل..

اسمنت و حجر و أنفاق و جسور

و هل ثمة خير في مدينة تغتال بيادرها ! ..

و لم يبق فيها متسع من تراب..

ويمكن أن نرى في خيال الروائي قدرة على التحليق بعيداً عن الواقع المباشر المحسوس فلا فارق عنده بين الواقعي و الممكن :

و فتح الكيس الذي قال له الشيخ بأن الرابع من شوال فيه فوجد « قبضة من ملح بارود معجونة باللعاب . و قارورة صغيرة بها حبة دواء واحدة خضراء « فقط . أشعل قبضة البارود و ابتلع الحبة . أحس بأن الدخان سوف ينقله إلى الرابع من شوال. أحس بنشوة الانتصار على « أهرميان « و أنه سوف يثأر لجده.

فكل شيء يفكر به الراوي يعده موجودًا :

قرر أن يشتري من شيخ على الطريق يوم الرابع من شوال ! فاشتراه.

فيستعين الراوي بالثنائيات لتقريب الأسطورة.. ويكشف الحقائق في نهاية الرواية، يقول :

تزوج من (عفاف = قيل إنها امرأة خزاف في خربة حنة و تعرف باسم « عيشة « و كان زوجها خزاف و له معرض جرار في عمان و كان يتاجر بالأنتيكا و قيل إنه تاجر حشيش .. و اسمه : جمال مرزوق) و رزق بـ (ديمة) ..

موظفا إياها في نسيج الرواية في لحظة وجدانية وانفعالية ذات وتيرة مرتفعة:

أنجب ابنته بثلاث عيون : عينان بشريتان و ثالثة في جبينها. و ظل الشيطان يحثه على الشر حتى طلق زوجته و دفن ابنته !

إن هذا النموذج من التناص الأسطوري الذي يستخدمه القاص هو من أعمق التناص وأكثره إبداعا:

و كان جابر يخطب بالسجناء عن قهر الموت..

ثم يتساءل :

أين اختفت « ديمة « ؟ ..

إنها لغة وفكر في بناء الرواية القصصي :

و راح الجميع (سعد و جابر و أبو الحيايا) ينسفون المحصول عاليا في الهواء.. و هم مرهقون.. أعياهم الكدح لملاقاة أسباب الحياة ..

فتصورات الروائي و أفكاره بطريقة أسطورية ترجع في تصويرها و مرجعيتها لها و بنظرة سريعة للقصة التي أثبتها المؤلف في الهامش عن « أهرميان « تجد بعض التطابقات المقصودة، ومنها :

في هذه الأثناء مات (مقدس السفر) عراه جابر من ملابسه و ملأ محجريه بالتراب.. و تساءل عن دفنه..

و تظهر علاقات مألوفة بين الراوي و أشياء و أشخاص حفظت في ذاكرته :

سار إلى فندق (صلاح الدين) قاطعا شارع (الأمير محمد) ثم دلف إلى شارع (الملك طلال)..

أما مرحلة اللغة المدونة الصالحة للتعبير عن الأفكار المعقدة. و قد مثلت الأساطير استجابة الروائي لها استجابة إدراكية إزاء الظواهر الكونية، تارة.. و إزاء بنية معرفية لها (عقلها) الخاص، تارة أخرى :

لا يدري أحد من أين أتى و لا لماذا يختفي شهرا كاملا كل عام.

كما يحاول الراوي التقاط الملفوظ التراثي التاريخي ووضعه على لسان الشخصيات، ومنها قوله :

لقد كان شريك جد سعد في المواشي.. ثم تواطئا في البحث عن الذهب في أطيان (بني حميدة) و لقيا جرة.. دفناها في مكان معلوم..

و في الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة نجد وحدة بين الفلسفات، والفنون، والأشكال الاجتماعية، والاكتشافات العلميـــة، والأحلام. وبذا تكون الأسطورة فتحة سحرية تنصب منها الطاقات إلى مظاهر الحضـــارة: ثمة مال مدفون و مخبوء في باطن الرض عند الشياطين .. خذا منه ما تشاءان.. إنها غنائم طوع يديكما.. تطالهما اليدان .. كراس عاجية و صناديق طافحة بالجواهر ..

إن الدائرة السحرية للأسطورة لا تختلف فيها الأسطورة عن السحر. فكل ما يتعلق بالاجتماعي فيها يؤسس نظاماً ذا مفاهيم عقدية آمن بها من استخدمها و ذلك من قوله :

لكنه استدل على عين (ماء الحياة) في الخربة. و قسم الماء مع الغولة.. و انحدر هابطا نحو الخربة و هزيم الرعد يجلل الموارس بديم – جمع ديمة - المطر. و لكنها لم تمطر أمام عينيه.

ويمكن القول إن علم النفس فسر بعض الجانب الأسطوري عند الإنســـان، وإن الأسطورة بنية نفسية تنقد باطن الإنسان.. وإن ظهورها جاء مطلبا لاقترابها من جوهر الإنسان و أنها صارت كنمط فكري عنده، انظر ذلك في قوله :

و لا أحد يعلم من أين أتى (مقدس السفر)

و هل هو من الجن أم من الإنس !

ويمكننا تفسير ما جرى من قفزة في عالم الرواية – أسطوريا - إلى العالم الضمني، إذ تبدو القوى خلاله قادمة من عالم آخر، كأنه العالم الضمني الموجود فينا جميعا وفي كل ما حولنا في الكون، إلا أننا نحتاج إلى قوة أو منفذ يوصلنا بها.. فيظهر السحر بمعناه الخارق في الأسطورة قوة يتمتع بها أناس استثنائيون موهوبون• فتنشأ أشكال لا حدود لها من الحيل والخداع.. ولقد مارس الروائي التحكم بالقوى الخارقة للتأثير على القارئ :

و أثناء نوم سعد جاءه في المنام أن يحفر تحت الشجرة من رجل لم ير منه غير أصابع يده اليسرى و كانت أربعة فقط !

و الثنائيات في الرواية على درجة عالية من الأهمية.. و لقد حاولنا استجلاء دلالاتها شكلا ومضمونا، وعلاقتها مع السياق النصي وأحداثه، أثناء كتابتنا لملخص تحليل الرواية.. فالانسجام على صعيد المضمون اتضح في التحليل من خلال المقارنة أو المشابهة بين حالين.. نجح الروائي في تقصيهما...

• وذكر إمام عبد الفتاح إمـام في معجمه « معجم ديانات و أساطير العالم »، مكتبة مدبولي، القاهرة – مصر، ١٩٩٥م، ص ٦١، أهرمان Ahriman .. بأنه مبدأ الشر في الميثولوجيا الفارسية.. وتعني الروح المدمر – اسم لأول من أدخل الموت إلى العالم عندما قاد قوى الشر ضد (سبنتا مينيو = الروح القدس) الذي يساعد "أهورا مازدا = إله " – السيد الحكيم الذي له النصر في نهاية الصراع - .

أدب العبارة.. نظرة في نصوص مهند العزب: "ليلة اكتمال الذئب" و"رؤى الخفاش"

عبـد الفتـاح القلقيلي

إن أبرز ما يلفت الانتباه في لغة العرب أنها لغة إيجاز، حيث أن كلمة واحدة أو جملة واحدة تحتوي على ألوان من المعاني المختلفة والمتشعبة التي يتلاعب خيالها في ذهن المرء بسماعه لهذه اللغة.

كان العرب يجعلون من الإيجاز عماد بلاغتهم وركن فصاحتهم. وما جعلهم بيت الشعر الواحد وحدة قائمة بذاتها إلا شكل من أشكال الإيجاز.

ويسوق ابن سنان الخفاجي تعليله في تفضيل الإيجاز بأن "اللفظ بمنزلة الطريق إلى المعاني، وإذا كان طريقان يوصل كل واحد منهما إلى المقصود على السواء في السهولة إلا أن أحدهما أقصر وأقرب من الآخر، فلابد أن يكون المحمود منهما هو أخصرهما وأقربهما سلوكاً إلى القصد". وأما "الجرجاني" فقد قال في معنى الإيجاز: "لا معنى للإيجاز إلا أن يدل بالقليل من اللفظ على الكثير من المعنى".

وهذا بوجه خاص نجده في التوقيعات التي كانت منتشرة بكثرة في العصر العباسي، مع أنها عُرفت في الإسلام منذ عهد عمر بن الخطاب.

ومن توقيعات العصر العباسي: توقيع "جعفر بن يحي" إلى بعض عماله: "قد كثر شاكوك وقل شاكروك، فإما اعتدلت وإما اعتزلت".

أما الحِكم والأمثال فعادة ما تكون على صورة ألفاظ متخيرة ومتناسقة موجزة ومختصرة، إلا أنها تحوي معان واسعة قد تتعلق بحادثة أو مناسبة ما، وأكثر ما تكون على صورة وعظ ونصح، أو إخبار بما قد يغفل عنه الفكر.

ولنتأمل بعض ما جرى من لسان العرب مجرى الحكم والأمثال:

زر غباً تزدد حباً. والناس أعداء ما جهلوا. وقول عمرو بن العاص: الكلام كالدواء إن أقللت منه نفع وإن أكثرت منه قتل. وقول أبي الفضل بن العميد: خير القول ما أغناك جده وألهاك هزله.

إذن، "البلاغة علم كثير في قول يسير"، و"خير الكلام ما قلّ ودلّ ولم يملّ"، وعمر بن الخطاب يقول: "ما رأيت بليغاً قط إلا وله في القول إيجاز. والبلاغة، سميت كذلك لأنها تبلغ المعنى بشكل محكم إلى قلب السامع فيفهمه.

باحث من فلسطين.

لقد عرف الأدب العربي الأمثال والحِكم والتواقيع، وكلها عبارات تتصف بالإيجاز والبلاغة والعمق، وكانت تلك العبارات تكتسب أهميتها من أهمية قائلها، أو عندما تصبح جزءا من الثقافة العامة دون ان يُعرف قائلها.

أما أن تُعتمد كجنس أدبي مستقل إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى (الشعر العمودي وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر بل والقصة القصيرة جداً.. مما يختص بها أديب أو أدباء، فهذا جديد علي. صحيح أن لمحات من هذه الكتابة قد تجدها عند جبران أو حمزاتوف أو حتى أحلام مستغانمي في بعض رواياتها، لكن هذا النوع الأدبي قد استحدثه بصورته الاحترافية الكاملة أديبنا الشاب مهند العزب، ولم اسمع بغيره من قبل.

وقد اصدر مهند العزب كتابين، ولست ادري إن جاز أن نسميهما ديوانين: الأول بعنوان "ليلة اكتمال الذئب"، والثاني بعنوان "رؤى الخفاش".

قال نزيه أبو نضال الناقد المعروف قي تقديمه للكتاب الأول: "شرط الكتابة الإبداعية أن لا تشبه غيرها، وشرط الكاتب أن يكون نسيجاً وحده في اللغة والأسلوب والتقنية.. وأحياناً باجتراح نوع أدبي جديد...قبل أيام قرأت لمهند العزب نصا أو كتابة ما، وربما شيئا عجيبا وفاتنا ومدهشا يشبه الشعر أو الحكمة المصفاة، وفيها ما يذكرنا بتجليات "نبي" جبران خليل جبران..وأحياناً "داغستان رسول حمزاتوف". أما الدكتور راشد عيسى الناقد المعروف أيضا فقد قال في تقديمه للكتاب الثاني: "في هذا الكتاب نصوص نزّاعة إلى الصورة الشعرية الغريبة أو التكنية النبيهة أو المعنى المنزلق أو الدلالة المماحِكة، وهي نصوص يمكن أن أسميها "نثائر" مفخخّة بالدهشة تسعى إلى تشويش الحواس بلذة فنية...على إن المثير الجميل في كتابات العزب هو اتجاهها نحو في "فن العبارة" بجوهرها الأدبي الصوفي وقيمها الجمالية. فهو يؤسس لتجربته أسلوبًا، أدبياً مختلفاً بالرغم من أن صوغ الحكمة لا يتأتى إلا إلى النخبة من دهاة الفكر، والكلمة، والخبرة الحياتية في فلسفة المعنى".

وأنا اتفق مع هذين الناقدين المبدعين وأشاركهما الإعجاب بالأديب الشاب مهند العزب، وبهذا الجنس الأدبي الجديد. هذا النوع ليس حِكمة وإن كان به حكمة، وليس مثلا وإن كان يمكن أن يسري في المستقبل مسرى الأمثال، وليس توقيعا وإن كان يمكن أن يُستخدم كتوقيع على رسالة ما، انه "أدب العبارة"، وهي "نصوص أدبية قصيرة جداً أشبه بالقول المأثور المرشوق بالحكمة والممسوس بالشعر والمطلي بالكناية العذبة".

ولأدلل على ما قال الناقدان وما أقول أنا أشير لبعض الشذرات:

مقال مطوّل حول آثار خوف الضعيف من القوي لن يعبّر عن هذه الظاهرة أكثر من شذرة العزب في كتابه الأول التي تقول: "ذئب في قفصه في حديقة الحيوانات عوى بشدة من العطش، فهربت الغزلان في الجبال البعيدة من قرب النبع".

وأي دراسة عن عبثية الحرب الأهلية أكثر تعبيراً من قول العزب "في الصحراء قتل رفيقه ليسرق منه البوصلة ليصل وحده، ولكنه فوجيء بأن رفيقه لم يكن معه بوصلة بل كان يعرف الصحراء".

ولن تستطيع مؤتمرات السلام أن تثير تساؤلا أعمق من قوله "ترى أيبوح الذئب لصغاره أنه قتل مخلوقاً لكي يطعمهم؟".

ولا يستطيع علماء الاجتماع أن يطرحوا مسألة إعادة النظر بقانون العقوبات أعمق من قوله "لم يجد في المدينة المزدحمة مكانا ينام فيه، تذكر صديقه الذي في السجن".

وأي دعوة للاستفادة من الواقع لمواصلة الحياة أقوى من قوله: "عند انقطاع التيار الكهربائي بكى كل الأطفال إلا الكفيف نهض وسار".

وأي دعوة للعلاقات الاجتماعية أقوى من قوله "القاتل الوحيد يحسد قتيله الذي يلتف حوله باكوه". وكل مآسي الفقر والحرب يلخصها قوله "وحدها بكت الشوكة عندما داسها طفل لم ينتعل حذاءً في حياته، والشوكة نفسها تصرخ أيضاً: أي زور هذا!! الذي داسني هو الذي يصرخ"، و"لماذا تخفق الرايات عندما يسقط البشر؟"، و"اليد النازفة لا تلوث من تصافح، ولكن تُحمِّله وصية".

وفي ضرائب النصر يقول "العدّاء الفائز عندما يصل النهاية يلهث أكثر من الباقين". ويقاوم سياسة الإيهام حينما يقول "في الأحلام لا يرتوي العطِش مهما شرب".

وفي معالجته للواقعية في التعامل مع التراث يقول "تكتمل الصورة عندما يغيب الأصل"

وكأنه يلخص واقع الأمة العربية عموما والحالة الفلسطينية خصوصا عندما يقول "نهار جديد، وأحزان قديمة".

وهو لا ينظر للجزء الفارغ من الكأس فقط، ولكنه يرى فترات انعتاق من السجن داخله حينما يقول "هل يظل السجين سجينا وهو نائم؟!".

ويدعو للطموح ولكن لا بد من الانطلاق من الواقع، فيقول "باحثا عن المستحيل في الدروب الممكنة".

وفي دعوته لمواصلة الحياة، رغم الظروف القاسية، يقول "حتى على المقبرة زهرٌ يحاول أن يعيش". وأما عدم جدوى المساعدة بعد فوات الأوان فتجد تعبيرها في قوله "مات من العطش، فلن يفيده رميُ جثته في بئر".

مي زيادة ـ أسطورة الحب والألم

يوسف الغــزو



للمرأة في التاريخ الأدبي المعاصر مساحة ضيقة محدودة، وأعني بالمرأة هنا، العربية أولاً، والأردنية ثانياً، والاستثنائية ثالثاً، فلا نكاد نعثر هنا أوهناك إلا على براعم أنثوية أطلت على استحياء، وغمست ريشتها مداد الفكر والثقافة على هون، ولامست واقعها الاجتماعي برمزية شفافة مسربلة بالإيماءات الأخلاقية المصنوعة، وحبست في أعماقها براكين من المعرفة المشتعلة برغبة التعبير عن الحب والشوق والجنس وصهيل الأجساد.

لم تعبر المرأة العربية عن إحساسها الوجداني بما حولها بما تستطيع، بل بما تسمح به المساحة الضيقة المحدودة المسورة بسطوة الذكورة ومفاهيم الاخلاق المقننة، وتداعيات المفاهيم البالية الموروثة، وحتى القلة القليلة من هاتيك النسوة اللواتي تفجرت في أعماقهن شجاعة لحظية، قد تراجعت بعد قليل الى قلعة العفاف الحصينة، فيكون تعبيرهن عن الواقع مسربلا بالفضيلة والخلق، حتى حينما تنعدم الفضيلة، ويتوارى الخلق، فكان هناك ما يعرف بالادب النسائي، في حين لم تعرف المصطلحات الأدبية ما يسمى بالأدب الذكوري أو الرجالي، فكأنما الحالة الأدبية هي حالة أدبية خاصة بالرجال، وهناك استثناء اسمه الأدب النسائي لا بد من الإشارة إليه.

هذا مدخل الى الكتاب موضوع هذه الدراسة، للكاتبة والمفكرة المصرية)لوسي يعقوب(عن الأد يبةاللبنانية الشهيرة، الراحلة)ماري زيادة(والتي اتخذت لنفسها اسما أدبياً هو «مي زيادة»، كما اتخذت لنفسها اسما مستعاراً كتبت فيه باللغة الفرنسية كتابها الاول –أزاهير حلم– سنة ١٩١١ وهو «ايزيس كوبيا» ولم تعد الى هذا الاسم بعد ذلك. وتقول الباحثة لوسي يعقوب:

كاتب من الأردن.

«واول كتاب صدر لماري زيادة هو "ازاهير الحلم" ونشرته باسم «ايزيس كوبيا» في عام،١٩١١ بعد أن وصلت إلى مصر مع أبويها، وقد كتبته باللغة الفرنسية، ويبدو أنها تهيبت مواجهة المجتمع باسمها الحقيقي.

إذن هو الخوف والتهيب،وهو إحساس المرأة حينما تنمو في أعماقها ملكة الإبداع والتعبير الأدبي، والقدرة على اقتحام عالم الذكور في قلاعهم الأدبية الحصينة.

ومن أجل هذا، فقد أحسنت الباحثة صنعاً، عند الحديث عن هذه المرأة الكاتبة العملاقة والرائدة، إذ استهلت مقدمة كتابها بسؤال: «هل هناك ما يسمى بالأدب النسائي؟» وهل هناك أدب للنساء وأدب للرجال؟» أم هو أدب النساء وأدب الرجال، حتى يطلق على كتابات المرأة: الأدب النسائي ؟ وتخصص الكاتبة كل مقدمتها في محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات التي تنطلق أساساً من تهيب المراة عن التعبير الحر عن الواقع خوفاً من خدش الحياء أو البوح بالرغبة للخروج من شرنقة الحصار النسائي الرهيب .. وبعد أن تُعدد الباحثة في مقدمتها قدرات المرأة في مجالات الأدب كافة، ومضاهاتها، بل وفي تفوقها أحياناً على أدب الرجال... تورد بعض الأمثلة على تفوق الانتاج «النسائي».. ومنها كتاب « تغيير الجلود» للكاتبة «فيرنا ستيفان» الذي صدر سنة ١٩٧٥، وحقق من المبيعات أكثر من ثلاثمائة ألف نسخة.

وقد تفوقت رواية « كيف يصل الملح الى البحر» لبراجيتي شافيدجر على كتاب « الطبلة الصفيح» وهو رواية لجونتر جراس الذي اعترف بهذا التفوق وقال:

- إنهن بكتاباتهن قد جعلننا نستسلم.

بعد هذه المقدمة تعبر الكاتبة الى عالم "مي زيادة" أسطورة الحب والألم، لتحدثنا عن «مي وجبران- لمحات وظلال»، ولتحدثنا ربما عن أغرب قصة حب وثقها القلم، وصدعت بها الروح، ونسجت خيوطها وحدة الرؤية والمصير، فكانت تناديه على البعد، وهي التي يحفل صالونها الأدبي بعباقرة الفكر والأدب.. وهي لا ترى سواه..لأن روحها تهفو إلي، وتتمنى أن تكون له وطناً:

- سأدعوك قومي وعشيرتي.

- سأدعوك أخي وصديقي.

- سأتصورك عليلا لاشفيك.

- مصابا لاعزيك.

- مطروداً مرذولاً لأكون لك وطناً.

وكانت تنظر إلى صورته، وتقول والألم يعتصر فؤادها:

- هذا سبب علتي منذ زمن طويل.

وفي باب: مي بين الحب والمثل والدين، تصطدم الروحان المعذبتان، حتى تكسير الأجنحة، ويشرأب الخلاف النابع من القيم والمثل والدين.. ففي روايته "الاجنحة المتكسرة" تقف مي بكل قوتها... وبكل خلفياتها الدينية والأخلاقية لتقول له: لا.. ولكن هذه الـ « لا» لم تختزل مخزونها من الحب المتدفق بلا نهاية.. ذلك أن جبران.. وربما انطلاقا من اندفاعه باتجاه التحرر من كل القيود.. يجيز للمرأة المتزوجة أن تقابل من ترتاح إليه روحها، ولكن دون تجاوز الخطوط الحمراء.. ومي تكتب إليه وتقول:

-إننا لا نتفق في موضوع الزواج يا جبران، أنا احترم أفكارك وأجل مبادئك، لأنني أعرفك صادقاً في تعزيزها، مخلصاً في الدفاع عنها إلى أن تقول" : لم لا تستطيع المرأة الاجتماع بحبيبها على غير علم زوجها؟ لا يمكنها.. لأنها

باجتماعها هذا السري، مهما كان طاهراً، فإنها تخون زوجها، وتخون الاسم الذي قَبِلته بملء إرادتها، وتخون الحياة الاجتماعية التي هي عضو عامل فيها.

وفي هذا الفصل، تسهب الباحثة في الحديث عن جبران باعتباره توأم الروح لمي، وتبين الأسباب التي أحدثت هذا التباين في النظر إلى المؤسسة الزوجية بينه وبين مي.. فقد أثر عليه موت أمه وفظاظة أبيه، وحينما تعرف إلى صاحبة مدرسة في بوسطن اسمها «ماري هاسكل» كان يرى فيها أمه الراحلة، ورفض معاشرتها كامرأة.. لأن صورة الحبيبة قد غابت لتحل مكانها صورة الأم.. وكأنما تمددت هذه الرؤية لتنسحب على كل أنثى.

وتطرقت الباحثة إلى قصة حبه لسلمى كرامي أول عهده بالحب.. ولكن مي لم تحب غيره، ولم تناج روحها غير روحه، فقد نادته سنة ١٩٢٥ برسالة:

- جبران.. يا صديقي الحلو الكريم، ما أحلى اللقاء بعد الفراق يا جبران .. ما أحلاه على القرطاس. تعال يا جبران.. تعال وزرنا بالقاهرة ، فلماذا لا تأت وأنت في هذه البلاد التي تناديك؟ تعال فأشعة القمر تثير الرمل حول أبي الهول، وتمرح في موج النيل .. تعال يا صديقي.. تعال فالحياة قصيرة.. وسهرة على النيل توازي عمراً حافلاً بالمجد والثروة والحب .. واستطاعت الباحثة أن توغل عميقا، في وجدان مي القابض على جمر حب بلا أمل .. المتطلع إلى غذاء الروح المصهور في أتون قلب مزقته عقدة أوديب، ونظرته المتعالية إلى فنه ونثره وشعره.

فقد كان عميد شعراء المهجر.. ورئيس الرابطة القلمية هناك.

كان يشتط به الخيال، أحياناً إلى ما يشبه الجنون حين يقول مخاطباً من حوله: « قليلا ولا تروني.. وقليلاً وترونني لأن امرأة أخرى ستلدني» أما مي المسكينة فقد كانت أسيرته، روحها تحلق في فضائه، قلمها موجه إليه، حديثها يخاطب طيفه.. إنه الحب بلا أمل، والتمزق بلا علاج، والعيش بلا مأوى.. كان الحب في حياته.. فما هو يا ترى حالها بعد موته؟

- إنني أتعذب اشد العذاب .. إنني لم أتألم في حياتي كما أتألم اليوم. هناك أمر يمزق أحشائي ويُميتني كل يوم.

وما ذاك الامر بطبيعة الحال، إلا رحيل جبران عن هذه الحياة سنة ١٩٣١.. حاولت الانتحار أكثر من مرة، وكانت تردد ((لماذا لم يأت؟ لماذا؟ لقد احببته وأخلصت إليه)).

((ومع انطواء صفحة الحبيب الغائب، تطل الباحثة على مي وأدب الأنوثة الجذابة، فقد كانت جميلة مثل قلمها.. جذابة مثل أسلوبها، عاطفية مثل روحها، شفافة مثل نقاء ضميرها، وكانت تحب الربيع وتقول: "أحب حرارة شمس الربيع، وأزاهيره البيضاء والحمراء والزرقاء، وأهوى دندنات الطبيعة الخافتة، أحب موج البحر ينثر لآلئه عند أقدام الصخور، فيضمحل تاركا بساطاً أبيض على الرمال المذهبة، أهوى خرير الساقية يتحطم على الحصى، أهوى نسيم البحر العليل وهو يتغلغل في شعري".

من هنا ندرك أن مي كانت كتلة متحركة من الإحساس الإنساني بجمال الحياة، وكانت تحاور العيون بعد أن تعطلت لغة الكلام.. العيون التي لم ترها حية قط.. وتقرر أن للعيون حلاوة وأحلاماً وجاذبية، وعذوبة وصفاء وتحديقاً واستدارة واستطالة.. إلى أن تقرر كذلك أن العيون تشعر وتفكر وتتمنع وتترنم... هذا الإسهاب في

الغوص إلى أعماق الذات من خلال العيون، يدل على رشاقة المعاني وروعة الأحاسيس، وأنوثة النهج وتجلياته.

هذا كله جعل من الكاتبة وصالونها الأدبي قبلة أنظار عمالقة الفكر والأدب، ومنهم الدكتور طه حسين وأحمد زكي وعبد العزيز فهمي، وإسماعيل صبري.. وأحمد شوقي، ومصطفى صادق الرافعي.. وأحمد لطفي السيد، وعباس محمود العقاد وغيرهم كثير، ومن رأي للعقاد في مي:

إنها كانت متدينة تؤمن بالبعث، وإنها ستقف بين يدي الله يوماً يحاسبها على آثامها، فكانت برغم شعورها بالحياة وإحساسها الصادق العميق، وذكائها الوضاء، وروحها الشفافة، ورقتها وأنوثتها، تحرص على أن تمارس هذه الحياة بخفة واتزان.

ولم تنس الباحثة أن تقارن بينها وبين رائدة عصر التنوير للمرأة، عائشة التيمورية، وهي أول من دعا إلى تعليم البنات، أسوة بالبنين، وذلك من خلال مقالاتها في جريدة المؤيد سنة ١٨٨٨ تحت عنوان مميز هو"لا تصلح العائلات إلا بتربية البنات"، وقد أعجبت مي بهذه المرأة الرائدة التي انتقلت إلى الرفيق الأعلى سنة ١٩٠٢، أي قبل أن تصل مي الى القاهرة، وقد تأثرت بها كثيراً ووضعت عنها كتاباً أسمته «شاعرة الطبيعة».

وتورد الباحثة نبذة مختصرة عن حياة الكاتبة المولودة سنة ١٨٨٨ في فلسطين، ثم انتقلت مع والديها إلى لبنان، ودخلت مدرسة للراهبات، واتقنت الكتابة باللغة الفرنسية،وذاع صيتها الأدبي وهي في العشرين من عمرها.

رحلت مع والدها إلياس زيادة إلى مصر، وهناك أصدر جريدة «المحروسة»، وهناك غيرت اسمها من ماري إلى مي، وأصبحت تتقن عدة لغات إضافة إلى العربية، وافتتحت في بيتها صالوناً أدبياً، يؤمه العديد من الشخصيات الأدبية آنذاك كما أسلفنا، إلى أن انتقلت إلى جوار ربها سنة ١٩٤١.

وتورد الباحثة فقرات مما قاله فيها أعلام الفكر والأدب آنذاك، ومنهم طه حسين، والعقاد، والمازني، كما تورد الباحثة إحدى قصص مي القصيرة التي نشرتها في مجلة الهلال سنة ١٩٣٣، وهي بعنوان«الشمعة تحترق» وتختتم كتابها بالإشارة إلى حالة من الحب، بين عباس محمود العقاد ومي زيادة، ويقول العقاد:

-" أحببت في حياتي مرتين، أحببت سارة، وهذا ليس اسمها الحقيقي، إنما هو اسمها المستعار، أطلقته عليها في قصتي المعروفة بهذا الاسم، وأحببت ماري زيادة الأديبة المعروفة باسم مي.

كانت الأولى مثالاً للأنوثة الدافقة الناعمة الرقيقة، وكانت الثانية، وهي مي مثقفة قوية الحجة، تناقش وتهتم بتحرير المرأة وإعطائها حقوقها السياسية، وكانت جليسة علم وفن وأدب، وزميلة في حياة الفكر، أي أن اهتمامها كان موزعا بين الأدب والأنوثة"..

هذا هو باختصار محتوى الكتاب الصادر عن وزارة الثقافة ضمن منشورات مكتبة الاسرة، والذي يقع في ١٤٦ صفحة من القطع المتوسط ويحمل اسم «مي اسطورة الحب والألم»، ولا شك أن هذا الكتاب هو إضافة نوعية إلى المكتبة العربية، فهو يوثق لكاتبة رائدة حملت لواء تحرير المرأة.. وزاملت الكبار من رجال الفكر والأدب، ورحلت عن هذه الدنيا تاركة وراءها ثروة هائلة من العطاء الإبداعي المتميز.

وأستطيع في هذه القراءة أن أشير إلى عدد من خصائص هذا الكتاب القيم.. من حيث الأسلوب والمحتوى وتسلسل المعلومة، وإطفاء ظمأ القارىء إلى التعرف على هذه الأديبة الرائدة، والتي تملأ الذاكرة وتوقظ الوجدان المعرفي الإنساني.

إن خصائص هذا الكتاب تتلخص أولاً بما يعرف بالمختصر المفيد.. أي أن الكثير من المعلومات والمعرفة، قد اختزلت في صفحات قليلة، فكان الاختصار وكانت الفائدة.

ومن الخصائص أيضاً طغيان الرومانسية على المعلومة، في إطار رومانسي شيق، مما يترك أبعاداً إضافية للفائدة من القراءة.. فالقارىء يتعرف ويحلم ويتخيل.. ولنقرأ ما كتبت عند موت عصفور صغير، فالمعلومة أن العصفور قد مات.. ولكن الرومانسية الحالمة حتى في ذكر الموت كانت حاضرة: "مات الصغير، الفريد، مات الصغير حشاشتي، مات عند بزوغ الفجر، وقبل انقضاء الربيع.. هذه قيثارتي فقدت أهم أوتارها، فتاهت بلابل أنغامها..الخ".

ومن خصائص هذا الكتاب أيضاً ذكر الأسماء والأشياء.. فالحب بين مي وجبران.. وبين جبران وسلمى كرامي.. وبين جبران وماري هاسكل، وكذلك الحب بين عباس العقاد ومي.. كان كله موثقا دون مواربة.

هذا من حيث الأسلوب وتسلسل المعلومة، أما من حيث المحتوى، فقد أجادت الكاتبة في تقسيم العناصر الضرورية للقارىء، تحت عناوين أو فصول، يمثل كل منها حالة متكاملة عن الأديبة الراحلة، وما واجهها وواجهته من إشكالات تبدو لغيرها غير ذات قيمة، ولكن بالنسبة لها تعني الكثير، ففي المقدمة، تناولت موضوع الأدب النسائي وأسباب تخلفه عن أدب الرجال، ولكن المرأة الكاتبة قد تتفوق على الرجل، وضربت من أجل ذلك الأمثلة، وبعد ذلك انتقلت إلى مي وجبران، ثم إلى مي بين الحب والمثل والدين.. وكيف اختلفت حتى مع جبران في بعض جزئيات النظرة إلى الحب.. ثم إلى محنة مي بين المد والجزر، وأدب مي الذي يشي بالجاذبية والأنوثة، ثم علاقتها الروحية مع الرائدة النسائية عائشة التيمورية، وتأثرها بها في نظرتها إلى تحرر المرأة ووضعها كتاباً يتحدث عنها.. ثم تلك الموجات من الألم التي كادت تذهب بعقل مي وتدفع بها إلى الجنون.. مع الأخذ بعين الاعتبار أن تلك الموجات هي عادية لغير مي ولكن بالنسبة لأحاسيس مرهفة وروح شفافة تعني العذاب بكل أشكاله، ثم تطرقت لصالونها الأدبي ولقائها كل ثلاثاء مع عمالقة الفكر والأدب.. ولكنها كانت تبدو وكأنها تعيش في عزلة.. تلك العزلة التي لاحظها فاقد البصر قوي البصيرة الدكتور طه حسين عميد الأدب العربي الذي كتب يقول:

مضت مي في طريقها إلى العزلة مضيا رفيقا، أو قل إنها تدرجت بطيئاً في أول الأمر.. ولكنه سريع ملح آخر الأمر، وأخذ ميلها إلى العزلة يظهر بعد أن فقدت أبويها، وبعد أن غزا الحزن نفسها المشرقة، ولكنها لم تقطع صلتها بالناس فجأة، وإنما قللت من لقائهم، وكنت من بين الذين شرفتهم بصداقتها..الخ".

ويكفي مي فخرا أن عميد الأدب العربي نفسه يعتز بصداقتها..

وأخيراً فإن هذا الكتاب عن مي زيادة هو إنجاز نقدي، وإضافة أدبية نوعية إلى المكتبة العربية في هذا العصر، إن لم نقل في كل العصور.

صورة الآخر في رحلة أحمد بن فضلان

د. علي أحمد الشروش

التمهيد

الحمد لله القائل: "وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا". صدق الله العظيم.

والتعارف هنا ليس مقصوراً على الايجابيات، وإنما يتعداها إلى السلبيات أيضاً.

والعرب في هذا شأنهم شأن بقية الأمم، بعد أن أرسوا قواعد مجتمعهم، وأسسوا دولتهم، أصبح لزاماً عليهم أن يتّصلوا بالآخر، والآخر هنا موجود حتماً بمجرد وجود الأنا، بغضّ النظر عن هذا الآخر وكيف ينظر هو إلينا.

وقد أخذ مجموعة من العرب على عاتقهم مشقّة الذهاب إلى هذا الآخر، وتجشّموا عناء السفر وبعد المسافات ليرسموا لنا صورة هذا الآخر في بلاده.

ويُعرّف أدب الرحلات بأنّه: مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف (الرّحالة) عن رحلاته في بلاد مختلفة يقصدها لغايات شتى، ويصف ما يراه من عادات أهلها وسلوكهم، وأخلاقهم. كما يعتني بذكر الأحوال الاجتماعية والاقتصادية، ويفترض فيه أن يركّز على الجانب الأدبي واللغوي لأهل تلك البلاد التي يرتحل إليها.

وأوّل ما يطالعنا من هذه الرحلات، رحلة أحمد بن فضلان، التي جاءت بتكليف من الخليفة العباسي المقتدر بناءً على طلب من ملك الصقالبة الذي أراد أن يستقدم من العرب من يعلّم الناس في بلاده الإسلام.

انطلق ابن فضلان يوم الخميس ١١ صفر سنة (٣٠٩هـ)، برحلة استغرقت أحد عشر شهراً، كانت مليئة بالمغامرات والمشاق، والمصاعب السياسية، والانفتاحات على الآخر بكلّ ما هو مختلف فيه عن الأنا.

صورة الآخر عموماً

قبل الحديث عن صورة الآخر في رحلة ابن فضلان، لابدّ من الحديث عن المرجعيّة الثقافية الإسلامية وموقفها من الآخر.

فقد دعا الإسلام إلى التواصل والتعارف بين الشعوب، كما دعا إلى الانفتاح على العالم على أساس وحدة الانتماء الإنساني، مع أنّه أقرّ بوجود الاختلاف والتباين بين هذه الشعوب، بمجرد دعوته للتعارف. وقد خصّ الإسلام أهل الكتاب بحسن المعاملة، وفتح آفاقاً رحبة للتعامل معهم؛ لأنّهم يشتركون مع المسلمين بانتمائهم لديانة التوحيد. "لذا صارت النصارى أحبّ على العوامّ من المجوس،

أكاديمي وباحث من الأردن.

وأسلم صدوراً عندهم من اليهود، وأقرب مودّة، وأقلّ غائلة، وأصغر كفراً وأهون عذاباً.. فهم أبعد داراً، ومن ملوك العرب مَن كان نصرانيّاً، كما أنّ العرب كانت النصرانية فيها فاشية"(١).ومع هذه المعاملة المتميزة للنصارى إلا أنّ الإسلام انتقد الانحرافات العَقدية عندهم، ولم يتسامح إزاء الشّرك والكفر.

فالموقف من النصارى لا تحركه اعتبارات دينية محضة(٢)، على ما لهذا العامل من أهمية كبيرة في رسم هذه الصورة النّمطية عن الآخر، وإنّما ثمَّة عوامل أخرى تتحكم في هذه النظرة. منها العامل السياسي الذي يلعب دوراً كبيراً في تحديد صورة الآخر في المخيلة الإسلامية، حتى لو عبّرت عن ذاتها بلغة دينية، " فقد نُظِر إلى بيزنطة كدولة بالدرجة الأولى، وخاض المسلمون معها حروباً غير متوقّفة"(٣).

وقد أدّى هذان العاملان. الديني والسياسي إلى جانب العامل العرقي . إلى تكوين صورة نمطية عن الآخر، لم تكن هذه الصورة قائمة على الاحتكاك والتواصل معه (الآخر)، بل كانت رؤية من اتجاه واحد. " وهذه الصورة، في الأغلب، ناقصة ومشوهة.. وشمل هذا الانتقاص بالدرجة الأساسية القيم وامتدّ ليشمل الإنسان صاحب هذه القيم.. وهناك تشويه لحقيقة الآخر ذهنياً وجسدياً وعقائدياً".(٤).

وقد نظر المسلمون إلى غيرهم . الغرب . على أنّهم شعوب ضالة خارجة عن الإيمان، وهذا أمر لا خلاف عليه عقائدياً، وإنما الخلاف على ما نتج عن هذه النظرة التي كونت صورة نمطية عن الآخر أثّرت على اللاوعي الجمعي والوجدان العام"(٥).فكان من الطبيعي أن يتأثّر المؤرخون والجغرافيون والرحالة بهذه الصورة التي استقرّت في الذهن، " بل إنّهم أنتجوا صوراً سلبية ما زالت فاعلة في التصور الثقافي العام، وتتحكّم في المِخيَال الإسلامي وكيفية إنتاجه للصّور النمطية، وذلك متّصل بالمركزية الإسلامية ونظرتها إلى الآخر"(٦).

لذلك" نجد أنّ الجغرافيين قد أهملوا دراسة ممالك الكفر؛ لعدم وجود فائدة منها"(٧).وقد نظروا إليها نظرة استعلاء نتيجة لهيمنة الدولة الإسلامية، وبسط نفوذها على كثير من المناطق، كما أنهم كانوا يمثّلون دعوة الإسلام الذي يحمل العقيدة الصحيحة في مقابل الانحراف العَقَدي عند الآخر؛ لذا فقد شُغلوا بنقل الصورة السلبية وأهملوا الصورة الايجابية عنده، مما ساهم في تكوين هذه الصورة التي أصبحت نمطيّة في أدب الرحلات عند العرب.

على حين لم يكن العرب المسلمون هم من يحمل هذه الصورة النمطية السلبية عن الآخر، بل كان الآخر أيضاً يحمل صورة أكثر سلبية عن الإسلام والمسلمين، واكبر دليل على ذلك ما خلفته حروبهم في المنطقة من آثار على الإنسانية في ديار الإسلام، مما عزّز هذه الصورة النمطية التي رسمها الرحالة العرب عنهم في ديارهم، خاصّة عند العوام من الناس الذين ربطوا بين مشاهداتهم لهذا الآخر عندما دخل بلادهم غازياً، وما سجّله الرّحالة من مشاهد سلبية عنهم في ديارهم، وقارنوا ذلك مع ما كان يفعله المسلمون الأوائل عندما انطلقوا فاتحين، ومما لا شكّ فيه أنّ أية مقارنة هنا تُسقط الآخر مباشرة.

صورة الآخر عند الرحالة العرب

احتلّ الرحالة العرب في مجال التعرّف إلى العالم موقعاً مركزياً داخل أروقة الثقافة العربية، وحفلت مدوناتهم بالصورة الحية عن الشعوب التي زاروها في أوروبا، وشرق آسيا، وفي عمق أفريقيا السوداء، عكسوا فيها طريقة نظر الثقافة العربية للآخر، ودرجة اعترافها به شريكاً في عمارة الأرض، حيث مزجوا بين ما شاهدوه واختبروه في ترحالهم، وبين معاييرهم الثقافية في الحكم على الآخر. وقد حفزهم الإسلام على الترحال،حيث قال تعالى: " قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ ۚ ثُمَّ اللَّهُ يُنْشِئُ النَّشْأَةَ الْآخِرَةَ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (٢٠)" (العنكبوت: ٢٠).

وقد دخل الرحّالة العرب مغامرة اكتشاف العالم(الآخر)، وتأثّرت مقاصدهم وموضوعاتهم الأثيرة بطبيعة علاقاتهم بالحضارات التي زاروها، لهذا سيطر على مدوناتهم عن أوروبا مزيج من العداء والتنافس، وأحياناً الإعجاب والاهتمام بالجوانب العسكرية والسياسية والدينية، لا سيما بيزنطة المنافس الخطير لهم، بعدها تأتي دراستهم لحياة الأوروبيين الثقافية، ولسلوكهم، وعاداتهم، وتجارتهم....

كانت الحضارة الإسلامية عبر التاريخ في علاقة مستمرة مع الحضارات المجاورة، اليونان والرومان غرباً، وفارس والهند شرقاً، قبل الإسلام وبعده، بل إنّ إبداعات الحضارة الإسلامية هي نتيجة لهذا التفاعل بين الداخل والخارج، بين الموروث والوافد، بين النقل والعقل، بين علوم العرب وعلوم العَجَم، بين علوم الغايات وعلوم الوسائل، أو بلغة العصر بين الأنا والآخر" (٨) الذي رسمه لنا أوّل مرة الرّحالة ابن فضلان.

صورة الآخر عند ابن فضلان: أحمد بن فضلان بن العباس (ت بعد ٣١٠هـ) . إنّ أوّل ما يطالعنا عند ابن فضلان . على الرغم من طول المسافة المقطوعة . أنه لم يسجّل أية ملاحظة في الطريق من بغداد إلى فارس، حتى أنّ الفضاء الإيرانيّ لم يثره أو يحرّك فيه شيئاً لتسجيل ولو ملاحظة بسيطة عنه، مما دفع عبد الله إبراهيم للقول: "ابن فضلان يخترق العالم الإيراني دون أن يُبدي تطلعات استكشافية، لا يستوقفه منه شيء إلى أن يبلغ تخومه الشمالية الشرقية في بخارى" (٩).

وحتى في بخارى التي مكث الوفد فيها ثمانية وعشرين يوماً، سجّل ابن فضلان ملاحظة واحدة تتعلّق بالنقود المستخدمة في المعاملات التجارية والزواج" (١٠).

ولعلّ مردّ هذا الأمر يعود إلى أنّ هذه البلاد هي أرض إسلامية، لا تختلف عن البلاد التي خرج منها، ناهيك عن أنّ أهلها يتكلّمون العربية أيضاً، مما يدعّم فكرة أنّ المتحكّم في النظرة إلى الآخر بالدرجة الأولى هو مقياس العقيدة، بغضّ النظر عن الانتماء العرقي.

ولست معنيّاً هنا بأسباب عدم تسجيله أية ملاحظة في إيران، وغنما يعنيني صورة الآخر عنده، أو بعبارة أخرى: كيف قدّم لنا أبن فضلان هذا الآخر ؟ وهذا يعني الآخر غير المسلم، وتحديداً الآخر في بلاد الصقالبة والروسية والخزر.

في خوارزم

أوّل ملاحظة يسجلها ابن فضلان في خوارزم تتعلّق باللغة. فأهل خوارزم لا يتكلمون العربية، لذلك تجده يصفهم بقوله: " وهم أوحش الناس كلاماً وطبعاً، كلامهم أشبه شيء بصياح الزرازير" (١١).

وهنا ـ في خوارزم ـ ترد أوّل إشارة للآخر عند ابن فضلان حيث يصفهم بالكفّار، " ... ومن بعد فبينكم وبين البلد الذي تذكرون ألف قبيلة من الكفار" (١٢).

ويبدأ الاحتكاك المباشر بالآخر في بلاد الترك وأوّل ما يلفت انتباه ابن فضلان ـ وهو المسلم الفقيه ـ أنّ أهلها " لا يدينون لله بدين، ولا يرجعون إلى عقل ولا يعبدون شيئاً، بل يسمّون كبراءهم أرباباً" (١٣).

وبناءً على هذا المقياس فهو يصفهم" بالحمير الضّالة" (١٤)، ولا يُستغرب هذا الأمر، فهو يحتكم إلى مرجعية كوّن من خلالها صورة نمطية عن هذا الآخر، علاوةً على أنّه يحاكمه من منظوره، فهو ينظر إلى الشعوب المقيمة خارج ديار الإسلام باعتبارها شعوباً ضالة ينبغي أن تتمثّل الشريعة الإلهية، ويجب أن يبسط الإسلام فيها قيمه الأخلاقية (١٥).

ومما يدلّ على أنّ ابن فضلان مسكون بهذا الهاجس الديني أنّه يستمرّ في هذه المحاكمة الدينيّة للأتراك، فهم أهل نفاق يجاملون المسلمين تقرّباً لا اعتقاداً، وإذا عرض لأحدهم عارض ما يلجأ إلى الله يطلب عونه (١٦)، كما أنهم مستهترون، وصل استهتارهم إلى حدّ الاستهزاء بالله ـ عزّ وجلّ ـ (١٧).

ويسترسل ابن فضلان في تعداد مثالبهم، ديناً وأخلاقاً وتعاملاً وعادات وتقاليد، حتى أنّك تشعر بأنك مطالب بأمرين: إمّا أن تقبل هذا الذي يسوقه ابن فضلان ، وإما أن تفترض أن هذا الذي تقرأ من القصص العجائبية ، وأنت في الحالتين ملزم على كرههم.

الصقالبة

وهم سكان شمال القارة الأوروبية، وكانوا يسكنون على أطراف نهر الفولفا (١٨)، وهم الهدف الأساسي من هذه الرحلة.

قبل الحديث عن ملاحظات ابن فضلان عن الآخر (الصقالبة)، لا بدّ من الإشارة إلى موقف ابن فضلان وطريقة تعامله مع هذا الآخر، وتحديداً الملك (ملك الصقالبة)، ويبدو هنا أنّ ابن فضلان ـ رغم كونه ضيفاً وموفداً من الخليفة، إلا أنّه لم يتورع، رغم حفاوة الاستقبال التي قُوبل بها، عن أن يأمر وينهى ملك الصقالبة نفسه، فهو في موقف الواثق من نفسه، المقدّر لحاجة الآخر له، ناهيك عمّا استقر في ذهنه من أنّه صاحب الأخلاق والمبادئ والعقيدة المستقيمة (١٩).

وتبدأ مشاهدات ابن فضلان في بلاد الصقالبة، وكان في أمّلها الظواهر الكونية، النهار عندهم طويل جداً والليل قصير والصواعق كثيرة في بلادهم (٢٠).

كما يسجّل لنا ابن فضلان مشاهد من غريب ما رآه عندهم: " أنّه إذا وُلد لابن الرجل مولود، أخذه جدّه دون أبيه وقال: أنا أحقّ به من أبيه، وإذا مات منهم الرجل ورثه أخوه دون ولده (٢١).

ومن عجيب عاداتهم التي يسجلها ابن فضلان : " أنهم يغتسلون جميعاً عُراة لا يستتر بعضهم من بعض" (٢٢).

والأعجب من كل هذا، أنهم مع سفورهم هذا لا يزنون بوجه ولا سبب، ومَن زنا منهم كائناً من كان ضربوا له أربع سكك وشدوا يديه ورجليه وقطعوه بالفأس" (٢٣).

ويصف ابن فضلان قوماً منهم ـ من أهل يأجوج ومأجوج ـ بأنهم " مثل البهائم ينكحون بعضهم بعضاً" (٢٤).

هذه مجمل ملاحظات ابن فضلان، أو تكاد، والغريب هنا أنّ ابن فضلان يسرد لنا هذه المشاهدات دون تعليق منه إلا فيما ندر، كما أنّه لم يعرض لدينهم، أو يفصّل القول في أخلاقهم وعاداتهم كما فعل مع الترك.

الروسية

يبدأ ابن فضلان حديثه عنهم من خلال وصفه لأبدانهم، يقول:" لم أرَ أتمّ أبداناً منهم كأنهم النخل، شقر حمر.. وسلاحهم معهم دائماً"(٢٥).وهم ـ كما يصورهم ابن فضلان ـ أقذر خلق الله، بل هم كالحمير الضّالة"(٢٦).

ومن أكثر الصور قذارة عندهم:ط أنّ الجارية توافي سيدها بقصعة ماء كبيرة، فيغسل فيها يديه ووجهه وشعر رأسه ثم يتمخّط ويبصُق فيها، فإذا فَرُغ حملتها الجارية إلى الذي في جانبه ففعل مثل الأوّل، وهكذا"(٢٧).

أمّا أخلاقهم، فهي غاية في الانحطاط، لا يعرفون الحياء أو الاحتشام والذوق، ولا يتورّعون عن منكر ويجاهرون بالفاحشة دون خجل"(٢٨).

ومن عاداتهم" أنهم إذا مات الواحد منهم أحرقوه، وإن كان مملوكاً تركوه على حاله تأكله الكلاب وجوارح الطير"(٢٩).

ويصورهم ابن فضلان على أنهم وثنيون، يعبدون الأصنام، ويقدّمون لها القرابين يسجدون لها ثم يقول الواحد منهم:" يا ربّ قد جئت من بلد بعيد ومعي من الجواري ومن السمور، ثم يقول: وجئتك بهذه الهدية(٣٠)، وإذا لم يحصل ما طلب من كبيرهم، حمل إلى كلّ صنم هدية وقال: إنّ هؤلاء نساء ربنا وبناته وبنوه(٣١)، وإذا انقضت حاجته يقول: قد قضى ربي حاجتي وأحتاج أن أكافيه... ثم ينصرف إلى عدّة من الغنم أو البقر فيقتلها ويتصدّق ببعض اللحم"(٣٢).

هذا مجمل ما تدور في سياقه الملاحظات التي دوّنها ابن فضلان في رحلته إلى الآخر، تكاد تنحصر كلها في مثل هذه النماذج التي قدّمت شيئاً منها.

هكذا تنتهي رحلة ابن فضلان على الورق لكنّها رغم انتهائها تفتح آفاقاً رحبة، تحيلنا إلى فضاء أوسع مما نظن، فضاء طرفاه الأنا والآخر، وما أبعد ما بين الطرفين، كما قدمّ لنا ابن فضلان أحدهما وهو الآخر بهذه الصورة المنفّرة التي كان فيها ابن فضلان هو الخصم والحكم.

قدّم مشاهداته، ثم أصدر الحكم، دون أن يمنح الآخر حقّ التبرير على الأقلّ، أو حتى حقّ الدفاع عن نفسه، ودون أن يقدّم لنا تبريراً لهذا الحكم، حتى نشاطره الرأي على الأقل.

هو غير معني بهذا التبرير، وغير مطالب بأن يَفسِح للآخر مساحة يعبّر فيها عن نفسه، أو عن نظرته لنا . وأعجب ما في الأمر أنك تقرأ الرحلة من لحظة انطلاقها، وتسير معها محطّة محطّة، وأنت تبحث عن ملاحظة عن آداب القوم، عن لغتهم، هل لهم شعر، قصص، غناء، رقص؟ ولكن تنتهي الرحلة للأسف دون أن تجد شيئاً من هذا أو ذاك!!!!!

وختاما،

يتراءى لي أن ثمة عوامل ثلاثة تتحكم في هذه النظرة للآخر . وهي لاتنطبق فقط على ابن فضلان، بل تمتدّ متجاوزة ذاك الزمان، لتصل إلى زماننا . وهي عامل ديني يستند إلى عقيدة ثابتة رسمت صورة الآخر في نصوصها الأساسية القرآن الكريم ، والسّنة المطهرة. ولكنها لم تمنع التعامل مع الآخر، بل فتحت الباب على مصراعيه، شريطة أن يكون هذا التعامل منسجماً مع هذه العقيدة. لم تمنع العقيدة التعرّف على لغات الآخرين، وآدابهم، وعلومهم ، بل حثّت عليه. فماذا سجّل لنا ابن فضلان، وهو الفقيه الخبير بنصوص العقيدة ؟

وعامل سياسي، ولّد عاملاً ثالثاً هو الشعور بالفوقية والاستعلاء، خاصة في زمن رحلة ابن فضلان، حيث يظهر هذا الاستعلاء بوضوح في رحلته، كما أنّه متشبع بعقيدة الاستغناء عن الآخر، فهو الأصحّ عقيدة، الأفضل عادات وتقاليد، الأرقى آداباً، ولغة، وحكمة، فما حاجته إلى نقل ما عند الآخر، إن كان هو الأفضل؟

فلا غرابة إذن أن نجد هذه الصورة التي تظهر السلبيات عند الآخر متجاوزة حتى فكرة أنّه من الممكن أن عند هذا الآخر شيء يستحق الذكر.

ما أشبه اليوم بالبارحة.

الحواشي،

١- صورة الآخر العربي ناظرا ومنظوراً إليه، الطاهر لبيب، ط١، ١٩٩٩، مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٢٨٣.

٢-الغرب المتخيل، محمد أفاية، ط١، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، ص١١٢.

٣- السابق نفسه: ص ٢٠٤.

٤- السابق: ٢٣.

٥- صورة الآخر: ٢٣.

٦- المركزية الإسلامية، عبدالله إبراهيم، ط١، ٢٠٠١، المركز الثقافي العربي. المغرب، ص

٧- السابق: ٤٤.

٨- صورة الآخر: ٢٨٣.

٩- المركزية الإسلامية: ١٠٢.

١٠- رحلة ابن فضلان، أحمد، دار السويدي، ٢٠٠٣، تحرير: شاكر لعيبي، ص: ٤٧-٤٨.

١١- الرحلة:٤٩.

١٢- الرحلة: ٤٩.

١٣- الرحلة: ٦٢.

١٤- الرحلة: ٦٢.

١٥- المركزية الإسلامية: ٣٧.

١٦- الرحلة: ٦٢.

١٧- الرحلة: ٦٣.

١٨- الرحلة: ١١.

١٩- انظر الرحلة: ٧٦.

٢٠- الرحلة: ٨٣ — ٨٥.

٢١- الرحلة: ٨٧.

٢٢- الرحلة: ٨٩.

٢٣- الرحلة: ٨٩.

٢٤- الرحلة: ٩٦.

٢٥- الرحلة: ١٠١ — ١٠٢.

٢٦- الرحلة: ١٠٣.

٢٧- الرحلة: ١٠٣.

٢٨- انظر الرحلة: ١٠٣.

٢٩- الرحلة: ١٠٥.

٣٠- الرحلة: ١٠٤.

٣١- الرحلة: ١٠٤.

٣٢- الرحلة: ١٠٤.



كتاب: يا قدس

تأليف: لاريك ولينز ودومينيك لابيير

ترجمة: سليمان الموسى

صدر كتاب لاريك ولينز ودومينيك لابيير، ترجمة: سليمان الموسى، عن دار ورد في عمان لعام ٢٠١٠، بدعم من أمانة عمان الكبرى، في طبعته الثانية، ويقع الكتاب في ٢٦٦ صفحة من القطع الكبير.

يقول سليمان الموسى في مقدمة الكتاب: "قضى المؤلفان: لاريك ولينز الأمريكي، ودومينيك لابيير الفرنسي، ثلاث سنوات في جمع مادة الكتاب، وسنة رابعة في كتابته. وأثناء بحثهما أجريا ٤٩٧ مقابلة وسجلا ستة آلاف صفحة، وقطعا آلاف الأميال، لكي يجتمعا بأولئك الذين اشتركوا في صنع أحداث تلك الفترة المحمومة: في الأردن وفلسطين ومصر وسورية والعراق ولبنان وبريطانيا وأمريكا.".

يدور موضوع الكتاب حول الصراع العربي الإسرائيلي بين عامي ١٩٤٧ و١٩٤٨، ابتداء من قرار التقسيم في عام ١٩٤٧، وانتهاء بإعلان الهدنة الثانية عام ١٩٤٨. ويجمع الكتاب بين التاريخ والرواية، وركيزة الصراع في مدينة "القدس".

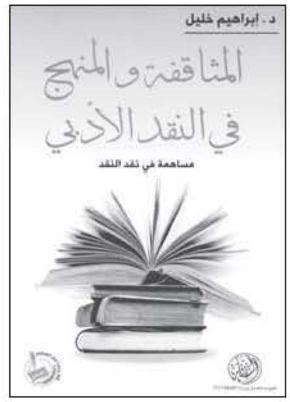
شعر: رنيم الروح

سعيد يعقوب

صدرت ديوان شعر سعيد يعقوب "رنيم الروح" عن دار الينابيع في عمان، بدعم وزارة الثقافة الأردنية لعام ٢٠٠١، ويقع الديوان في ١٤٠ صفحة من القطع المتوسط.

يضمّ الديوان إحدى وثلاثين قصيدة من الشعر العمودي، وهي قصائد تبثّ روح النجوى والحياة والأمل، كما تبث الشكوى والعتاب واللوعة، وقد كتب الشاعر محمد سمحان "بين يدي رنيم الروح"، في تقدمة الديوان: "وشاعرنا سعيد يعقوب لا يخفي تأثره بمدرسة المتنبي الشعرية، رغم محبته لشعر الطائيين وسواهما من الأقدمين والأوسطين، والمعاصرين من أصحاب مدرسة الإحياء ومن جاء بعدهما، بل أجده يعتز ويفخر بانتمائه لتلك المدرسة، ...





كتاب: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي

د. إبراهيم خليل

صدر كتاب د. إبراهيم خليل "المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي"، عن دار مجدلاوي في عمان، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية لعام ٢٠١٠، ويقع الكتاب في ٢٢٦ صفحة من القطع الكبير.

جاء الكتاب بفصول الخمسة، كي يكشف عن نظرة جديدة في النقد، فالفصل الأول: تأثير النقد الأنجلو-أميركي في النقد العربي، والفصل الثاني: مجلة شعر واستقبال النقد الغربي، والفصل الثالث: النقد الإيديولوجي، والفصل الرابع: التحليل النفسي، والفصل الخامس: الوجه والقناع في نقد الرواية العربي.

يرصد الكتاب تأثير النقد العربي الحديث بالنقد الغربي، ففي واحد منها يسلط المؤلف الضوء على تأثير النقد الجديد الأمريكي في نتاج نقاد مثل جبرا وإحسان عباس ورشاد رشدي ولويس عوض، وفي آخر يجري تسليط الضوء على دور مجلة (شعر)، مما يتضمن توجيه النظر لنقاد آخرين، وشعراء أسهموا في النقد الأدبي الحديث كيوسف الخال وخالدة سعيد. وتناول الكتاب أثر النقد الإيديولوجي في النقد العربي، فأشار لبداياته، مُسلطاً الأضواء على أعمال ناقدين بارزين هما حسين مروة من لبنان، وعز الدين إسماعيل من مصر.

رواية: رعاة الريح

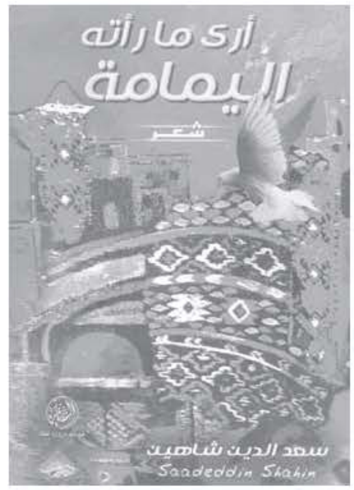
إبراهيم زعرور

صدرت رواية إبراهيم زعرور "رعاة الريح"، عن دار فضاءات في عمان، بدعم لعام ٢٠١٠، وتقع الرواية في ٢٤٠ صفحة من القطع المتوسط.

ونقتبس كلمة تصف الرواية وأحداثها: "هو -أي المحتوى- ما يمكن تسميته بـ "سفر الماء" فمن المعروف أن التوراة بإسفارها قد أسست طويلا للوعي التاريخي في الوجدان الغربي، وظلت هي المرجعية دون منازع، فأعطت في نهاية المطاف فكرة أرض الميعاد بعداً تاريخياً وميتافيزيقيا، صار عندهم بمنزلة البديهيات.

ولكن هذه الأسفار التوراتية تجاهلت تماماً طبيعة هذه الأرض، وحقيقة ما فيها من حجر وشجر وبشر، الأمر الذي تتصدى له رواية "رعاة الريح" أو سفر الماء هذه، لتجعل من تضاريس الأرض معطى ابتدائياً، تتناسج فيه روح الشجرة مع روح الطير مع روح الصخر وروح الإنسان، في عملية تكامل فوق طبيعي، بنفحة ربانية، هي هذا القبس النوراني من روح المكان.".





شعر، أرى ما رأته اليمامة

سعد الدين شاهين

صدرت ديوان شعر مها العتوم "أرى ما رأته اليمامة" عن دار دروب في عمان، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية لعام ٢٠٠١، ويقع الديوان في ١٧٤ صفحة من القطع المتوسط.

يضمّ الديوان ثمان وثلاثين قصيدة من شعر التفعيلة، وهي قصائد ذات إيقاع شعريّ جميل، ولغة تتفتق عنها صور شعرية تتوالد في دلالاتها. جاءت بعض القصائد تحمل مناسبات خاصة، فانطلقت من الخاص إلى العام، كي تمثّل روح الحياة، والشاعر على عتبات الستين من العمر، كما جاء في إهداء الكتاب: "لي وحدي وأنا أوشك أن أفتح بوابة الستين لأرى ما رأته اليمامة وأبدأ فصلاً آخر".

كتاب، وهج القصيد

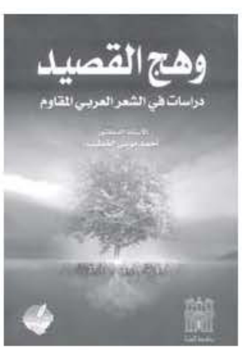
دراسات في الشعر العربي المقاوم

د. أحمد موسى الخطيب

صدر كتاب الدكتور أحمد موسى الخطيب "وهج القصيد: دراسات في الشعر العربي المقاوم"، عن دار ومكتبة الرائد في عمان، بدعم من عمادة البحث العلمي بجامعة البترا، ويقع الكتاب في ٣٠٦ صفحات من القطع الكبير.

يتناول الكتاب ثمانية محاور. المحور الأول: نيويورك في عيون الشعراء العرب، تناول فيه الباحث ديوان "فضيحة الثعلب" إبراهيم نصرالله، المحور الثاني: ظواهر حديثة في شعر المقاومة، تناول فيه تجربة أحمد الريماوي، المحور الثالث: انتفاضة الأقصى في الأدب، تناول فيه مراثي محمد الدّرة، المحورالرابع: تداخل الأجناس، تناول فيه قصيدة "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور، المحور الخامس: صورة الشهيد الفلسطيني في الشعر العربي الحديث، وهو قراءة في حماسة الشهداء للدكتور خالد الكركي، المحور السادس: بين يدي ديوان الانتفاضة، المحور السابع: تجليات صورة المرأة في شعر إحسان عبّاس، المحور الثامن: السّمات الإحيائية في تجربة الجواهري، قصيدة المقصورة أنموذجاً.

ويدرس الكتاب تجارب شعرية معاصرة، تدور حول المقاومة بمعناها الواسع، فهي مجموعة دراسات جمعت بين دفتي كتاب، تتمثّل فيها رصانة البحث العلمي، وعمق الرؤيا النقدية للشعر.





كتاب: أجنحة الحكمة

يسار الخصاونة

صدر كتاب يسار الخصاونة "أجنحة الحكمة"، عن سلسلة إبداعات، التي تصدرها وزارة الثقافة في عمان عام ٢٠١٠، ويقع الكتاب في ١٣٤ صفحة من القطع المتوسط.

يضم الكتاب مجموعة من الخواطر، وهي حكم، تصور عمّق التجربة، واتساع الرؤيا، وقد كتب الدكتور خالد الكركي مقدمة الكتاب، فمن قوله: "هذه النصوص.. تقترب من بلاغة المثل (وهناك ضروب للبلاغة منها: بلاغة الشعر وبلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل). لكنها ليست صورة المثل المألوف عند العرب، ولعلّها تقع في صورة "رؤى" و "مواقف"، وأنت على بينة من نماذج خاصة في الكتابة العربية على الرغم من عدم انتمائها إلى جنس أدبي بعينه، ولعل كتاب الصوفيّ الكبير "النفّري" الذي فتح الباب للمواقف والمخاطبات، هو النموذج المتميز في هذا الباب".

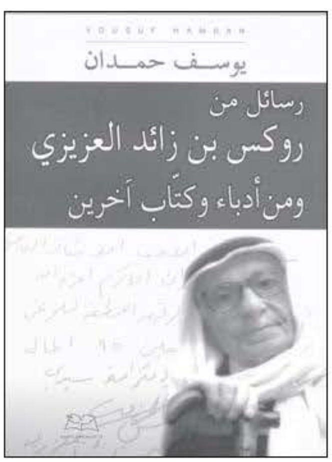
كتاب: رسائل من روكس بن زائد العزيزي ومن أدباء وكتّاب آخرين

يوسف حمدان

صدر كتاب يوسف حمدان "رسائل من روكس بن زائد العزيزي ومن أدباء وكتّاب آخرين"، عن دار الينابيع في عمان عام ٢٠١٠، ويقع الكتاب في ٢٤٠ صفحة من القطع الكبير.

يجمع الكتاب رسائل نشأت بين يوسف حمدان وعدد من الأدباء على رأسهم روكس بن زائد العزيزي، ثم أحمد عودة وماجد غنما ويوسف العظم ورشاد أبو شاور وروضة الهدهد وشهلا الكيالي وفواز طوقان ومفيد نحلة وجميل بركات وهاشم غرايبة ومنيرة شريح ومحمد جميعان وآخرين.

تنطوي كثير من الرسائل على معرفة فكرية وثقافية، تُضيء للقارئ بعض ما يُكتب من شعر ونثر، وما يترسّلون به من أحديث، وتحتاج مثل هذه الرسائل إلى دراسة بحثية في فنّيات الرسائل وخصائصها أو سماتها.



نسوية عربية إسلامية

ليلى الأطرش

تبين من استطلاع كوني أجرته وكالة رويترز للأنباء العام ٢٠١٠ ، أن ربع سكان العالم يعتقدون بأن مكان المرأة هو المنزل؛ أما الربع الثاني فمنقسم حول مفهوم ومقدار حقوق النساء، ومختلف حول "مصطلح النسوية" انطلاقاً من رؤيته المجتمعية..

وقد تسربلت "النسوية" بتوصيفات متباينة تبعا للحالة الفكرية والدينية للمجتمعات، وكنتيجة لأثر اختلاط المفاهيم والنظريات الاجتماعية والحركات السياسية والفلسفات الأخلاقية، ونشاط منظمات المجتمع المدني حول حقوق النساء فيها.

أما نصف العالم الآخر فليس معنياً بترف الإجابة عن "مفهوم النسوية"، فالنساء وسائل لحفظ النوع وإشباع الرغبة، وضحايا للحروب والنزاعات والتمييز والجهل والفقر والمرض.

فأين وصلت جهود الحركات النسوية منذ فجّرت فرجينيا وولف نداءها في حق المرأة في امتلاك جسدها، وإشباع رغباتها أسوة بالرجل؟ وهل تماثلت الدعوات النسوية الاشتراكية التي رأت في نظام رأس المال قهرا للنساء؟ مع النسوية الليبرالية التي تعتقد بقدرة النساء على تحقيق المساواة، وتحسين أوضاعهن حتى في مجتمع ذكوري؟ ومع نسوية إسلامية تنطلق من الدعوة إلى مساواة الجنسين بلا فروق، وتخطي النصوص الصريحة بتفسير مجمل للنص واعتباره وثيقة تاريخية؟

لا شك أن قاعدة " النسوية" اتسعت في الراهن الكوني، فشملت كسر حواجز التمييز الاجتماعي، وتخطّي المعوقات الثقافية واللغوية والدينية في مسائل النساء.

ويمكن الإشارة إلى "حركة نسوية عربية إسلامية" بدأت مطلع القرن العشرين وبأسماء بارزة "درّيّة شفيق وهدى شعراوي وملك حفني ناصف"، وإن تباينت رؤيتهن في مسائل أساسية كالحجاب، والتأثر بالحضارة الغربية، ومفهوم حرية المرأة..

أما فاطمة المرنيسي وليلى أحمد، فيمثلن نسوية تأويلية تدعو إلى قراءة النص برؤية جديدة.

روائية من الأردن.

ويمكن اعتبار بنت الشاطىء "عائشة عبد الرحمن"، فهي أول من أسس "لنسوية إسلامية" في كتابها الشهير "نساء الرسول"، حين صوّرت حياة النبي في بيته ومعاملته لنسائه، وتفاصيل الممارسات والتحالفات بين نسائه، وأثر احتجاج عمر بن الخطاب على تساهل الرسول مع أهل بيته.

أما النسوية الإسلامية الراهنة، فيحصرها الغرب في مواقف وآراء "المسلمات الرافضات"، كما وصفهن د. فهمي جدعان، ويتمثلن في تسليمة نسرين- بنغالية – سويدية مواليد ١٩٦٢ أيان حرسي علي- صومالية- هولندية مواليد ١٩٦٩- إرشاد منجي- أوغندية- كندية مواليد ١٩٦٨- نجلاء كيليك – تركية- ألمانية ١٩٥٨.

وتراوحت دعواتهن بين الرفض المطلق للتأويل والتفسير، والاعتقاد بأن تغيير الفكر الإسلامي وإصلاحه لن يتم إلا بعقول المسلمين المهاجرين إلى بلدان "الحرية".

فهل يمكن لمثل هذه "النسوية الإسلامية" الرافضة والمتطرفة أن تحدث التغيير من الخارج وتحرر النساء والعقل الإسلامي؟ ولمن يكتبن؟ هل يقرأ الرجل المسلم أو المرأة المسلمة أعمالهن لإحداث التغيير المطلوب ؟

لقد حققن شهرة واسعة ومكانة مرموقة في الغرب، حين قلن عن الإسلام ما لا يقوله الباحثون الغربيون، لئلا يتهموا بالعنصرية .. وقدمن للغرب ما يريد أن يسمعه فقط.

أما على صعيد الآداب العربية، فتتبدى فضاءات استشراق جديد معاكس باسم "النسوية"، لا يقتصر على نسوية إسلامية رافضة، بل ويضع نصوصاً أدبية ضمن مواصفات تنميط المرأة المسلمة كأداة جنس خانعة،مضطهدة، مقتولة وملكا مشاعا للفكر الأبوي القبلي. ومن هنا يمكن فهم شهرة كتاب "نسوي" اعتمد جلّه على التراث العربي الإيروتيكي، إذ اعتبره النقد الغربي الرصين فتحا في الرواية العربية، وترجم إلى عشرات اللغات وتباع منه ملايين النسخ.